DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

ISTITUTO MUSICAL
"L. BOCCHERINI"
BIBLIOTECA
Dono Borlenghi
Coll. A - 98
Inv. nº 15097

ALFREDO CASELLA

I SEGRETI DELLA GIARA

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" Lucca
BIBLIOTECA

G. C. SANSONI EDITORE
FIRENZE XX

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

18-12 1941-XX – Stab. Tip. Fratelli Stianti, Sancasciano Val di Pesa (Firenze)

ALL'ECCELLENZA GIUSEPPE BOTTAI

ALL' UOMO DI STATO,

ALL'AMICO CARISSIMO CHE « VOLLE » QUESTO LIBRO,

PER DEVOTA AMMIRAZIONE

E PER GRATA AMICIZIA,

A. C.

Roma, gennaio 1939-XVII.

AVVERTENZA AL LETTORE

È questo un libro molto semplice e senza nessuna pretesa letteraria. È il racconto preciso e fedele di una vita che pare all'autore essere stata bene spesa, ma che non presenta nulla di straordinario. Il solo valore che possa avere questa asciutta e disadorna narrazione, è quello di documentare per l'avvenire in quale duro e difficile ambiente si sia formata ed abbia operato la nostra generazione di musicisti italiani, quella cioè dei nati tra il 1880 ed il 1890.

È ovvio che — trattandosi dunque di un libro essenzialmente documentario — la verità vi sia esposta senza alterazioni e nemmeno attenuazioni. I molti uomini che mi vollero bene ed ebbero fede nel mio ingegno, trovano largo posto in questo racconto. I pochi che mi odiarono (non meno sinceramente) sono pure ricordati. Ma a questi ho già perdonato da un pezzo.

Spero che dalla lettura di questa «relazione» di vita, di una laboriosa e feconda vita, possa profilarsi nitido e chiaro il mio dramma di artista e di italiano, di

un uomo cioè che conobbe, accanto alla inevitabile ostilità di certa mediocrità conterranea, le gioie più pure della vera Bellezza e che diede tutto se stesso all'arte ed alla patria.

A. C.

Roma, gennaio 1939-XVII.

TORINO ED IL SUO AMBIENTE MUSICALE ALLA FINE DELL'OTTOCENTO

È consuetudine assai diffusa l'affermare che il Piemonte sia scarsamente musicale e più che modesto il suo contributo alla storia della musica italiana. Ed è vero infatti che il Piemonte conta pochi compositori di fama universale. Ma — analogamente a quanto avviene per l' Inghilterra — la musicalità di un popolo non si misura solamente sulle sue facoltà creatrici, ma anche sull'interesse, sull'amore che esso può dimostrare a quell'arte partecipandovi sia pur solamente come massa ascoltatrice. Ed allora sarà bene — prima di entrare nel vivo degli scopi autobiografici di questo libro — di indugiarci un istante ad un rapido sguardo di insieme su quello che fu la vita musicale di Torino nello scorso secolo e principalmente alla fine di quel secolo, pensando l'autore di questo libro che quell'ambiente abbia fortemente, decisivamente contribuito alla formazione del suo carattere artistico e della sua personalità.

Già alla fine del Settecento, Torino godeva di una vita musicale ricca e fiorente, alla quale concorrevano l'attività del *Teatro Regio* e quella della « Cappella » omonima. Una forte figura di musicista domina tutta la seconda metà di quel secolo: quella di Gaetano Pugnani, il violinista-compositore che conobbe clamorosi trionfi a Parigi, Londra, Vienna, Amsterdam, Ginevra e che resse le sorti del *Regio* e della *Cappella* Regale da Camera dal maggio 1770 divenendo quindi nel 1776 « primo virtuoso di camera e direttore generale della musica strumentale ». Pugnani — personalità artistica di indubbio valore e di altissima serietà, e che dobbiamo considerare come l'erede ed il continuatore del grande stile violinistico e componistico di Corelli, Vivaldi e Tartini — lasciò a sua volta illustri discepoli: Conforti, Bruni e sopratutto G. B. Viotti. Ed ebbe ancora un altro eccellente allievo: quel G. B. Polledro astigiano, il quale fu « primo virtuoso di S. M. il Re di Sardegna, Cipro e Gerusalemme » e direttore della Cappella Regia torinese dal 1823 al 1845. Sotto la sua direzione, quella Cappella conobbe un periodo assai brillante, e fu precisamente allora che cominciò a penetrare in Italia la musica sacra tedesca: messe, mottetti, ecc. di Haydn, Mozart, Beethoven ed altri. Come il suo maestro Pugnani, Polledro godeva fama europea ed aveva molto viaggiato come concertista in Francia, Russia e Germania, dove era anche stato maestro di cappella alla corte di Dresda.

Da quanto precede, si può già vedere quanto fosse fiorente un secolo fa la vita musicale torinese e soprattutto (cosa che ci interessa in particolar modo) quella strumentale. E fu anche in quell'epoca che venne sviluppandosi nelle grandi case aristocratiche piemontesi un culto appassionato per la musica da camera, che doveva durare sino alla fine dell' Ottocento. Questo interesse per la musica da camera non si manifestava solamente sotto forma di mecenatismo, cioè di audizioni private affidate ad artisti di professione, ma — cosa assai interessante — determinava una forma nobilissima di dilettantismo esecutore, al quale partecipavano innumeri membri di quella aristocrazia in qualità di violinisti, violoncellisti e persino violisti. Ed è così che — alla fine ancora dello scorso secolo — facevano parte dell'orchestra sinfonica municipale come modesti gregari nomi cospicui della nobiltà torinese quali i marchesi Chanaz di Saint-Amour, Fassati e Tirelli, il conte Viglietti ed altri ancora. Altri poi, quali il conte Gattinara oppure il marchese Pralormo, ne conobbi verso il 1892 come alunni di violoncello di mio padre.

Non è privo di interesse il ricordare ancora che una figlia di Schumann era andata sposa ad un patrizio torinese: Vittorio Radicati di Marmorito.

Nel periodo musicale torinese che va dal 1865 al 1876 circa, dobbiamo qui accordare una particolare attenzione al nome del pianista compositore Carlo Rossaro (1828-1877), figura a pochissimi oggi nota, ma che

ebbe una influenza considerevole sulla evoluzione del gusto musicale torinese di quell'epoca. Egli fu il capo di quel generoso movimento wagneriano torinese che fece della capitale subalpina il primo appassionato focolare di rinnovamento sinfonico nazionale. Adorava anche Liszt. Intransigentissimo nei suoi giudizi, passava per un settario e veniva considerato come un pericoloso pazzoide. Aveva strenuamente difeso il *Don Carlos* di Verdi che i nazionalisti dell'epoca trovavano troppo « intedescato ». Ed era inoltre un meraviglioso didatta del pianoforte. Oggi il suo nome è purtroppo da quasi tutti dimenticato, ma chi ben conosce la storia sa quale e quanta parte abbia avuto quel generoso, nobilissimo musicista nella formazione di un ambiente musicale dal quale doveva partire quella rinascita sinfonica e cameristica che dà oggi in Italia così maturi e superbi frutti.

Nel 1872 si fondavano a Torino i primi concerti sinfonici regolari e stabili della penisola, assicurando così a quella città il merito di aver posto la prima pietra del vasto edificio di rinnovamento strumentale che caratterizza la vita musicale italiana nell'ultimo cinquantennio. Questi concerti vennero diretti per i dieci primi anni, da un direttore di forte talento, Carlo Pedrotti, il quale seppe subito imprimere loro una fisionomia di autentica serietà ed anche un carattere decisamente modernista. Vediamo infatti che Wagner appare su quei programmi prima di Beethoven (sin dal 1872 vi figuravano infatti il preludio del *Lohengrin* e l'*ouverture* del *Tannhaeuser*,

accolta questa da entusiasmi frenetici ai quali facevano opposizione rabbiosa urli di « fuori i barbari! »; l'anno seguente giunge Beethoven colla *prima* sinfonia, seguita dalla *seconda* nel 1877, dalla *quinta* nel 1880 e dalle altre negli anni successivi). Nel 1878, l'orchestra torinese si recava a mietere allori all' Esposizione Universale di Parigi. Nel 1883 ebbe luogo una memorabile commemorazione di Wagner diretta da Mancinelli. Nel 1884, Torino chiamava a raccolta, in occasione della sua Esposizione, le più famose orchestre nazionali: Roma, Milano, Napoli, Bologna e Parma. Nel 1898, in occasione di un'altra Esposizione, la medesima città organizzava una bellissima serie di concerti che doveva consacrare definitivamente la fama di Toscanini (il quale aveva mosso i suoi primi passi europei appunto da Torino e sin dal 1887). Nel 1904 infine, Torino invitava a dirigere la sua stagione sinfonica i maggiori direttori europei (1), precedendo così di parecchi anni l'*Augusteo*

(1) La seguente statistica tolta dai programmi di 267 concerti sinfonici torinesi nel periodo 1872-1913 è molto interessante:

autori:	numero di esecuzioni:
Wagner	193
Beethoven	115
Rossini	49
Verdi	32
Corelli, Vivaldi, Monteverdi	zero.

È significativo il vedere che, nel gusto musicale torinese di quei tempi, Wagner prevaleva su Beethoven. Come pure è degno di nota il constatare l'assenza totale dei nomi italiani sei e settecenteschi.

romano, il quale iniziò analoga attività solamente nel 1907 (non dobbiamo dimenticarci che il fondatore dei concerti romani, il Senatore Enrico San Martino e Valperga, piemontese di nascita, proviene lui pure da quell'ambiente torinese che abbiamo già illustrato come il più evoluto dei suoi tempi nel nostro Paese, e che, nella sua opera di creatore e di organizzatore di concerti, egli ha costantemente dimostrato in quella attività alcune delle migliori qualità della sua razza: tenacia, decisione, chiarezza e sopratutto equilibrio e vasta larghezza di vedute nell'indirizzo culturale).

Nel campo teatrale, la vita del *Teatro Regio* di quel medesimo periodo offre parecchie memorabili battaglie: il *Mefistofele* nel 1876, il *Don Giovanni* (accolto assai freddamente) nel 1879, la *Carmen* infine nel 1881, la quale fu uno scandalo tale, da venir sospesa alla terza rappresentazione per ragioni di ordine pubblico. E nel 1895, a quel medesimo Regio, avevano luogo le prime rappresentazioni italiane del *Crepuscolo degli dei*, dirette in modo indimenticabile da Toscanini.

Tale l'ambiente nel quale chi scrive è nato e dove ha ricevuto le prime — e decisive — impressioni musicali. Ambiente dominato da una *élite* essenzialmente moderna e che sapeva fare la giusta parte al nazionale ma anche alla cultura straniera da assimilarsi, e questo senza nessuna gretta preoccupazione « autarchica ». Ambiente dove la musica da camera era ovunque diffusa e dove

numerosi dilettanti partecipavano alle esecuzioni, usanza che oggi vanamente si cercherebbe in Italia (e non solamente in Italia). Ambiente insomma di alta serietà e dignità artistica, ma anche caratteristicamente rivoluzionario ed unicamente preoccupato di creare nella coscienza e nel gusto degli artisti e del pubblico una radicale trasformazione di costumi musicali. Ripeto che considero singolare fortuna di essere venuto alla luce in simile clima, dal quale ho senza dubbio — per mezzo anche della eccezionale educazione spirituale ricevuta dai miei genitori — tolto l'orientamento generale della mia *forma mentis* artistica.

GLI ASCENDENTI

È una piacevole, seducente supposizione il far discendere la nostra famiglia da quel Pietro Casella che Dante ha così eloquentemente immortalato nel secondo canto del *Purgatorio* (1), ma purtroppo di questa origine non abbiamo nessuna prova diretta. Tuttavia, per quanto io non sappia quasi nulla della mia famiglia prima dello scorso secolo, pare che da parecchie generazioni il culto della musica fosse di tradizione presso i Casella. Il mio nonno paterno, che si chiamava pure Pietro, era genovese e deve essere nato verso il 1790. Era un eccellente violoncellista e verso il 1820 occupava

(1) Di questo Casella nulla si sapeva all'infuori di quanto ne ha scritto Dante. Recentemente però è stato trovato negli archivi di Siena dell'anno 1282 la seguente curiosa menzione: « *Item XX solidos XIII iulii a Casella homine curie quia fuit intectus de nocte post terzium sonum Campane Comunis* », ciò che si riferisce ad una « multa » di « soldi venti » che fu inflitta a quella data al musico C. per essere stato trovato per la città dopo il coprifuoco. Da questo prezioso documento appare in ogni caso come l'amico di Dante fosse uomo indisciplinato ed irriverente verso le leggi.

brillantemente il posto di primo solista al teatro *San Carlo* di Lisbona. Nel 1832 venne nominato solista della *Cappella Regia* del re Carlo Alberto a Torino, e così lasciò Genova (dove era ritornato per qualche tempo dopo Lisbona) per stabilirsi nella capitale piemontese. Era a quei tempi direttore della Cappella Regia quel G. B. Polledro del quale ho già parlato, e quindi la presenza in orchestra di mio nonno coincise precisamente col periodo più fortunato di quella istituzione. Pietro Casella rimase alla Cappella Regia sino al 1858, e credo che sia morto poco tempo dopo. Una prova della alta considerazione nella quale egli era tenuto risulta dal fatto che egli percepiva uno stipendio press'a poco doppio di quello degli altri colleghi. Egli ebbe per prima moglie Gerolama Vinelli, donna che doveva essere di assai umili condizioni a giudicarne dalla unica sua lettera pervenutami. Morì nel 1840, e Pietro tolse poi a seconde nozze una tale Tribaudino, che gli sopravvisse, ma dalla quale non ebbe figli.

Pietro Casella fu amico intimo di Nicolò Paganini, e da una lettera di questi (riprodotta in facsimile nella *Enciclopedia Treccani*) risulta persino che avrebbe dato lezioni di musica a suo figlio Achille.

Era un uomo di pessimo carattere e di scarsa sensibilità umana, come avrò occasione di ricordarlo fra poco.

Dalla prima moglie, mio nonno Pietro Casella ebbe tre figli: Cesare, Gioacchino e mio padre Carlo.

Di mio zio Cesare, si hanno parecchie notizie, perché

egli godette ai suoi tempi di larga notorietà come concertista di violoncello. Egli nacque a Lisbona nel 1820 e studiò lo strumento col padre. Debuttò in pubblico nel 1842, in occasione di un concerto dato a Genova per le nozze di Vittorio Emanuele II. In quel programma eseguì una sua « elegia » composta in memoria della madre, composizione la quale, se dobbiamo prestare fede alle cronache del tempo, « fece piangere tutti ». Svolse quindi numerosi giri in Europa e fu anche agli Stati Uniti, dove ebbe ottimo successo. Di ritorno in Europa, venne fatto nobile da Isabella II di Spagna, e così si fece chiamare « De Casella » (*sic*). Credo che sia morto verso il 1884. Era un bellissimo uomo e faceva strage nei cuori femminili. Aveva anche una magnifica cavata, che il poeta francese Mery paragonò alla voce di Rubini. Fu anche compositore, e le sue creazioni si chiamavano *Le chant du Chrétien*, *Languidezza svegliati!*, *Il canto di Romeo*, ecc. ecc. Ma i maggiori successi li ottenne colle sue fantasie sui *Puritani* e sulla *Linda di Chamounix*. Era assai generoso e dissipò vita natural durante il molto denaro guadagnato.

Il secondo figlio di Pietro Casella, mio zio Gioacchino, nacque (anche a Lisbona) verso il 1822, e fu pure allievo di suo padre per il violoncello. La sua carriera fu più modesta di quella di Cesare, ma tuttavia egli ebbe buone posizioni in vari paesi. Visitò parecchie capitali europee, fu nel 1865 primo violoncello al Teatro Reale di Madrid, e poi si stabilì ad Oporto, dove credo che sia morto verso il 1902. Il suo repertorio stru-

mentale era *sui generis* di quello di Cesare, cioè basato prevalentemente su fantasie operistiche.

Mio padre Carlo nacque a Torino nel 1834, dodici anni quindi dopo Gioacchino, e fu verosimilmente un figlio « indesiderato » (cosa che risultava del resto chiaramente dai suoi ricordi di una tristissima infanzia, rimasto a sei anni orfano della madre e solo col padre che lo trattava malamente). Studiò lui pure col babbo e dimostrò precocemente una mentalità musicale ben diversa dai fratelli. Il giorno ove compì ventun'anni, fu messo fuori di casa dal padre, il quale si riteneva da quel momento sciolto dall'obbligo di assicurargli il pane. Trovò fortunatamente asilo presso un nobile torinese nella cui casa poté raccogliersi e crearsi la sua vita. Verso il 1862, cominciò la sua carriera concertistica, ed ottenne in Italia prima, ed in Francia, Spagna e Svizzera poi, vivissimi successi di pubblico e di critica. Nel 1864, passò alcuni mesi a Parigi ed ebbe anche l'alto onore di farsi sentire da Rossini in una delle memorabili *soirées* che il Maestro dava nel suo appartamento della *Chaussée d'Antin*. Cessò presto (verso il 1867) la sua attività virtuosistica, dedicandosi sempre maggiormente all'insegnamento. Fu per lunghi anni professore al Liceo Musicale di Torino, posto che occupò sino al 1894. Fu primo violoncello dell'orchestra dei *Concerti Popolari* di Torino sin dalla fondazione (nel 1872) e vi rimase sino al 1886, anno dello scioglimento di quella celebre associazione artistica.

Mio padre differiva molto dai suoi fratelli. Era uomo di profonda cultura e di serissima musicalità. Aveva un vero culto per i grandi classici tedeschi e soprattutto per Bach, del quale ricordo ancora le sue magistrali, quotidiane esecuzioni delle *suites* per violoncello solo, esecuzioni rimaste indelebilmente impresse nel mio animo di bambino.

Quando la musica di Wagner cominciò a penetrare in Italia, mio padre fu tra i primi difensori di quell'arte e sostenne in suo favore infinite battaglie ed aspre discussioni. Era di bell'aspetto, assai elegante e di una educazione da gran signore. La sua bontà era infinìta, ma alquanto debole il suo carattere e certo fu per questa ragione che egli non ebbe la costanza di continuare la carriera concertistica così brillantemente cominciata. Fu per lunghi anni amico intimo di Alfredo Piatti, per il quale professava una infinita ammirazione e dal quale ebbe non pochi fraterni consigli. Piatti d'altra parte, stimava assai mio padre, e volle anzi dimostrargli questa considerazione dedicandogli il suo *secondo concerto* per violoncello ed orchestra.

Dal lato materno, la famiglia torinese Bordino, dalla quale discendeva mia madre, doveva essere di umili origini, poiché un fratello di mio nonno era operaio latoniere, e so che anche lo stesso mio nonno Eldrado era di povero di nascita. Questo Eldrado Bordino era nato a Torino nel 1815 e vi morì nel 1870. Per quanto — poveto — di modesta nascista, aveva saputo formarsi una

bella cultura ed era anche appassionato di pittura e di musica. Ventenne appena, dovette subire l'amputazione del braccio destro, ciò che non gli impedì di continuare a dipingere col braccio rimastogli. Suonava pure la tromba, ma credo senza talento speciale. Uomo di raro valore morale, seppe — colla sua intelligenza e col suo lavoro — formarsi una ottima posizione, assicurando anche ai suoi una bella agiatezza. Negli ultimi anni della sua vita, aveva la carica di economo presso il Regio Ospizio di Carità di Torino. Sposò verso il 1845 Maria Maddalena Sartoris, che doveva essere di famiglia ricca. Mia nonna (che ancora conobbi) era una donna di carattere assai duro ed autoritario, ma molto intelligente. Da questa moglie, mio nonno ebbe due figlie: Maddalena e mia madre Maria, nata nel 1847.

Mia madre era una donna di eccezionale personalità. Sin dall'adolescenza, dimostrò un vivissimo amore per la musica e la letteratura. Fu, è vero, fortunata nel possedere un padre di larga comprensione, che — vedendo la singolare intelligenza della ragazza — volle assicurarle senz' altro l' insegnamento che occorreva a simile elemento. Ma è anche vero che mia madre si dimostrò pienamente degna dei suoi maestri, e che seppe formarsi una preparazione culturale veramente rara, sopratutto nelle donne italiane di quei tempi. Essa conosceva a perfezione il latino, il francese ed il tedesco. Settantacinquenne, imparò poi da sola l'inglese per poter leggere Shakespeare nella lingua originale. Aveva una

profonda passione per Dante, Goethe e Montaigne, che rimasero sino alla fine i suoi autori prediletti (poche ore prima di morire, rileggeva ancora alcune delle lettere di Bettina a Goethe). La sua intelligenza era di una chiarezza meravigliosa, ed il suo senso del dovere veramente mirabile. Una altissima fede religiosa la sorresse in ogni momento della sua lunga vita; nacque, visse e morì da perfetta credente (1). Ad una estrema, tenera dolcezza, accoppiava però una fermezza volontaria di carattere che non escludeva talora l'intransigenza la più totale. Il suo matrimonio con mio padre (avvenuto nel 1880) era stato preceduto da un decennio di intimità, profondo e raro sentimento nel quale una identica passione per la musica aveva avuto larga parte. Mia madre — che era stata discepola per il pianoforte di quel Carlo Rossaro del quale ho già parlato — aveva combattuto essa pure nelle file dei primissimi wagneriani d'Italia. Era del resto dotata di una mentalità perennemente giovane ed in perpetuo rinnovamento. Basti il dire che, cinquant'anni dopo aver compreso Wagner, era giunta ad ammirare sinceramente musiche quali il *Sacre du printemps* di Strawinski e persino il *Pierrot lunaire* di Schönberg. Ammirazioni musicali che essa accompagnava con identico interesse e comprensione per le arti pla-

(1) Credo superfluo il ricordare che, tanto dal lato paterno quanto da quello materno, tutti i miei antenati furono di confessione cattolica, come basterebbero del resto a farne fede i nomi di famiglia di ambedue le parti, nomi puramente cristiani.

stiche e letterarie modernissime. Aveva una profonda antipatia per la vecchiaia fisica e morale e negli ultimi anni, visse circondata unicamente da un gruppo di amichette ventenni.

Essa aveva un rispetto altissimo per il lavoro, qualunque esso fosse, e faceva tutto col medesimo impegno. Quando — rimasta già cinquantenne vedova e povera con un ragazzo appena adolescente da educare — essa dovette affrontare le più umili occupazioni domestiche, a queste accudì colla medesima serietà colla quale — a giornata finita — essa si poneva a letto e leggeva Dante o Kant.

Fu la mia unica maestra, e mi insegnò non solamente la musica, ma anche tutte le altre materie scolastiche, evitandomi così di frequentare la scuola di quei tempi, la quale era qualcosa di ben diverso da quella di oggi.

Tale la donna alla quale debbo senza dubbio le mie migliori qualità di carattere, ereditate da quell'eccezionale esempio di intelligenza, di volontà, di serietà nel lavoro, di senso del dovere, di fede religiosa infine, esempio che ha non solamente illuminato e guidato la mia infanzia, ma che rimane oggi ancora vivo in me e mi accompagnerà fino alla fine in ogni mia azione.

Ho creduto utile di indugiarmi alquanto su questi particolari di ambiente e di famiglia, perché li ritengo — oggi più che mai — decisivi nella formazione del mio carattere e della mia mentalità di uomo e di artista. Considero una fortuna più unica che rara (data l'Italia di

quei tempi) di essere nato in simile ambiente e soprattutto di aver avuto due genitori di così alta austera e nobile cultura musicale (1), che mi orientarono subito verso la musica più seria e forte, ricevendo così da quell'insegnamento una base estetica e tecnica che sento essere tuttora quella stessa che mi ha costantemente sorretto nel mio lungo sviluppo musicale.

---

(1) È interessante il notare come i miei due genitori avessero assai maggior simpatia per il sinfonismo e per la musica da camera anziché per il teatro, particolarità culturale la quale ha essa pure fortemente influito sul mio tardivo interesse per il melodramma. La mia prima educazione musicale infatti, fu di natura puramente strumentale e sonatistica, ed è solamente assai più tardi che si sviluppò in me il gusto teatrale.

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" - LUCCA - BIBLIOTECA

PARTE PRIMA

TORINO (1883-1896)

Nacqui a Torino il 25 luglio 1883 nella casa situata in via Cavour al n. 18. Il 2 agosto venni battezzato nella parrocchia di San Massimo, ed ebbi l'insigne onore di essere recato alla fonte da Alfredo Piatti, il quale aveva accettato di essermi padrino ed era venuto appositamente da Bergamo per la circostanza (1). La mia nascita deve aver riempito di gioia i miei genitori, perché la gracilità fisica di mia madre aveva fatto temere per alcuni anni che quella unione avesse ad essere sterile. Suppongo dunque che i primi anni della mia infanzia si siano svolti in una atmosfera di serena pace familiare nella quale l'eccezionale reciproco amore di mio padre e di mia madre trovava nuova luce nella venuta di questo bimbo sano e paffutello (tale almeno fui

(1) Parecchi dizionarii stranieri portano la notizia che mia madre fosse figlia di Piatti, cosa che — come risulta da quanto sopra — è totalmente inesatta.

sino all'età di sette anni). Questo mio primo quinquennio di vita ebbe per unica cornice la fertile ed onesta natura piemontese, poiché l'estate si passava nella ridente campagna di Rivara Canavese, a metà strada fra Torino ed i primi contrafforti delle nostre Alpi.

Questa infanzia però deve essere già stata ricca di impressioni musicali. Come già dissi, l'attività artistica di mio padre — ed anche di mia madre — era in quel periodo molto intensa. Mio padre — oltre alle molte lezioni che teneva tanto al Liceo Musicale quanto in casa — aveva un quartetto che provava regolarmente a casa e dava periodicamente sedute private, nei programmi delle quali si eseguiva quasi unicamente Haydn, Mozart e Beethoven. Mia madre dava essa pure parecchie lezioni di pianoforte e prendeva parte alle sedute cameristiche di casa. Non vi è quindi da meravigliarsi se un giorno mia madre (avevo allora meno di tre anni), udendo il suo piccolo che canticchiava qualcosa ed avendo attentamente ascoltato per vedere di che cosa si trattasse, riconobbe il tema iniziale del quartetto in *fa maggiore* op. 59 di Beethoven. Si ebbe così una prima e chiara conferma delle attitudini musicali del bambino, conferma che venne seguita da molte altre.

Pare che, accanto a queste precocissime dimostrazioni di sensibilità musicale, fossi però assai retrogrado in altre cose. Imparai molto tardi a parlare. E, quanto alla lettura, questa fu a suo tempo una causa di serie apprensioni per la mamma, che non riusciva in nessun modo e con nessun metodo ad insegnarmi l'al-

fabeto, finché un giorno pare che mi decisi a tagliuzzare il libro in un certo modo mio personale ed imparai a sillabare da solo, cosa che meravigliò assai mia madre.

Nei primi mesi del 1888 (a cinque anni quindi), mia madre mi mise al pianoforte e cominciò ad insegnarmi la musica. Essa mi diede un insegnamento essenzialmente pratico, facendomi subito suonare e trascurando totalmente teorie e solfeggio. Accadde così che — mentre furono rapidissimi i miei progressi di esecutore — rimasi per lungo tempo spaventosamente ignorante in fatto di solfeggio, a tal punto che, parecchi anni dopo, suonavo già a memoria le fughe di Bach, ma, interrogato, non sapevo quanti *diesis* ci fossero in *si maggiore*. Aggiungo subito che — anche se questo sistema antiteorico di imparar la musica riuscì fortunatamente bene nel caso mio — non consiglio però a nessuno di fare a meno di solidi studi di teoria e di solfeggio. È cionondimeno altamente interessante il vedere come mia madre abbia saputo sin dal principio inventarmi un metodo didattico magari empirico, ma tuttavia, nella sua eccezionalità, meravigliosamente adatto ad un bambino che aveva già dimostrato inconsuete doti musicali.

In quel medesimo anno (1888), la serena pace della famiglia venne turbata da una gravissima disgrazia. Mio padre fu improvvisamente colpito da una atassia degli arti inferiori, che si manifestò dapprima con una violenza tale da far temere per la sua stessa vita, e quindi, in

seguito a cure energiche ed anche dolorose, gli permise per alcuni anni di vivere come un infermo a metà paralizzato e ridotto a non poter camminare che con l'appoggio di una persona. Egli passò quindi le estati del 1888 e dell'anno seguente ad Andorno, cercando in quella cura un miglioramento all'infermità. Io rimasi a Torino colla mamma, la quale — rendendosi conto che questa malattia avrebbe poco a poco costituito un grave problema finanziario per la famiglia — intensificava la sua attività di insegnante (essa riuscì persino, nei primi anni della malattia, a pagare in parte il medico di mio padre con lezioni di pianoforte e francese date alla sua figliola). Nell'ottobre del 1889, essendo mio padre in migliori condizioni, poté riprendere e conservare per qualche anno ancora il suo insegnamento al Liceo Musicale torinese.

Intanto io proseguivo colla mamma i miei studi musicali ed anche tutti quegli altri che essa mi prodigò amorosamente, evitandomi di frequentare la scuola: lingua, storia e geografia, oltre al francese ed al tedesco. E così il povero infermo ebbe almeno la alta consolazione di vedere quel bambino svilupparsi spiritualmente sotto la incomparabile guida di una donna che pareva ogni giorno maggiormente incarnare le più rare virtù di abnegazione, di spirito di sacrificio, di senso del dovere ed — accanto a tutto questo — di altissima intellettualità e di eccezionale cultura.

I SEGRETI DELLA GIARA

Verso il 1892, si sviluppò improvvisamente in me una profonda passione per la scienza ed in particolar modo per l'elettricità e la chimica. Passione che ebbe origine in alcuni romanzi di Jules Verne che la mamma mi aveva fatto leggere, ma che presto mi portò a divorare febbrilmente una quantità di libri scientifici assai più seri di quelli. Non vi era gioia maggiore per me di ricevere in dono qualche manuale di elettrotecnica o di chimica, oppure qualche modesto apparecchio da laboratorio. In breve tempo, mi ero fatto una autentica, seppure minuscola scienza, ed avevo mandato a mente oltre duecento formole chimiche. La cosa era abbastanza singolare, dato che i miei genitori — pur essendo ambedue persone di alta cultura — erano però caratteristicamente anti-scientifici, e quindi non avrebbero mai sognato di poter avere un figlio di tale mentalità. Questa passione mi durò per parecchi anni, al punto di dover seriamente porre ai miei genitori il problema di orientarmi verso la scienza anziché far di me un musicista.

In quegli anni, la Torino scientifica era dominata dalla gloriosa figura di Galileo Ferraris, ed un appassionato di elettricità quale io ero, non poteva non aver sentito parlare con ammirazione dell' inventore del « campo magnetico rotante ». Un giorno (sarà stato appunto nell'anno 1892), passeggiando per via Cernaia colla mamma, questa mi indicò un signore barbuto che camminava dall'altra parte della strada, curvo e con quella caratteristica posa delle mani dietro la schiena, e

mi disse: « Vedi, quello è Galileo Ferraris ». Dopo tanti anni, ho serbato viva in me quella prima visione del grande scienziato in quell'atteggiamento fisico, che il monumento di Torino tenta malamente di riprodurre.

Rividi del resto Galileo Ferraris, poco tempo dopo, a casa, perché, quando egli seppe che esisteva a Torino un fanciullo che amava in pari tempo Bach, Beethoven e l'elettrotecnica, volle conoscerlo. E così venne numerose volte a casa, facendomi suonare per lui (egli aveva una vera e propria adorazione per la musica), interrogandomi sui miei studi scientifici e divertendosi un mondo del modo col quale rispondevo alle sue domande, spingendo la mia sfacciataggine infantile sino al punto di contraddirlo oppure di dargli dei consigli sui suoi lavori!

Fu in quei tempi che Galileo Ferraris volle sperimentare su di me la nuova scoperta dei raggi Roentgen e mi fece venire un giorno nel suo laboratorio del Museo Industriale per farmi una radiografia della mano. Ricordo ancora benissimo l' impressione magica, anzi diabolica che produsse negli astanti la visione di quella immagine — confusa ancora e spettrale — ottenuta dopo venti minuti di posa. Il buon Galileo approfittò di quella mia visita nel suo ambiente per presentarmi ai suoi collaboratori e discepoli, i quali cercarono dapprima di pormi in imbarazzo con insidiose domande scientifiche, e poi, vedendo che sapevo bene il fatto mio, mi improvvisarono calorose dimostrazioni di simpatia e di affetto.

In quei medesimi tempi, venne più volte a casa Giuseppe Martucci, che era legato da viva amicizia con mio padre. Era un uomo piccolo, con due occhi meridionali pieni di mestizia ed un colorito che già lasciava purtroppo indovinare la malattia che — parecchi anni più tardi — doveva condurlo alla tomba. Era di una grande distinzione di modi, e la sua bontà era davvero paterna. Egli venne ad ascoltarmi una sera (non ricordo bene l'anno, ma credo fosse nel 1895), e subito espresse a mio padre — con parole di vero entusiasmo — quanto egli si compiacesse di queste mie precoci ma già solide attitudini alla musica. Fu il primo direttore d'orchestra che udii, e non dimentico la enorme impressione che fece nel mio animo di bambino quel suo concerto orchestrale al Teatro Regio di Torino, al quale mi recò la mamma, e dove sentii per la prima volta la grande voce dell'orchestra che eseguiva Beethoven e Wagner. Dopo la musica da camera — che fu la prima forma di musica che conobbi (ed anche quella che lasciò in me, per tutta la vita, i segni più incancellabili) — conoscevo così il sinfonismo, mentre non dovevo entrare in contatto col teatro che più tardi.

Martucci fu largo di consigli ai miei genitori. Egli disse subito loro che sarebbe stato opportuno portarmi a compiere i miei studi fuori d' Italia, in Germania o in Francia. Oggi che l' Italia è divenuta centro di una vita musicale di prim'ordine, è difficile immaginare che — meno di mezzo secolo fa — un musicista come Martucci, direttore di Conservatorio, potesse dare un

simile consiglio. Ma, per chi ben ricorda che fosse l' Italia musicale di allora, non può meravigliarsi che fosse proprio lui, Martucci, il quale lottava con la energia e la incrollabile fede del pioniere contro un ambiente di dilettantismo e di mediocrità spirituale del quale l' Italia Littoria non ha la benché minima idea: non può meravigliarsi, ripeto, che quell'uomo, la cui vita si svolse in mezzo a continue amarezze ed incomprensioni, troppo bene conoscendo l'ambiente italiano di quei tempi, esortasse i genitori miei a cercare all'estero quell'insegnamento e soprattutto quella cultura musicale che la nostra patria non poteva purtroppo allora darmi.

Fu in una di quelle visite che accadde un episodio gustosissimo. Essendo capitato Martucci improvvisamente a casa, egli volle naturalmente udirmi. Io gli confessai che non avevo nulla di pronto, salvo il terzo *trio* di Beethoven che studiavo in quei giorni, e senza attendere la sua opinione, cominciai a suonare il primo tempo. Martucci si sedette allora con mio padre su un vicino divano e cominciarono ambedue a cantare rispettivamente le parti di violino e di violoncello (Martucci aveva una memoria formidabile e mio padre non scherzava lui pure sotto questo riguardo), e così il trio giunse — sotto questa nuova forma fonica — alla fine, e questo in mezzo ad una atmosfera di straordinaria allegria.

La figura di Martucci vive nel mio ricordo come una fra le più belle, le più nobili di musicista che abbia

mai incontrato. Ho per la sua opera di precursore quella stessa gratitudine che noi tutti Italiani odierni gli dobbiamo. Ma — a questa riconoscenza che è oggi universale nel nostro Paese — si aggiunge quella del fanciullo che si avvicinò a lui come al primo grande artista che gli fosse dato conoscere, e che, da quello, non ebbe altro che incoraggiamenti, parole di serena e superiore bontà, ed anche preziosi ed indimenticabili consigli.

Passarono così quegli anni in una atmosfera di intensa vita spirituale. Il mio tempo veniva diviso fra lo studio della musica, quello delle altre materie, ed infine quello mio « personale » della scienza. Non avevo compagni, e le ore che mi rimanevano libere dallo studio, le passavo attorno a mio padre, del quale la infermità, dopo alcuni anni di relativo miglioramento, tendeva ad aggravarsi sempre più. La severità e la tristezza però dell'ambiente familiare, non mi impedivano — stando almeno alle « cronache » degli amici di allora — di mantenermi vispo ed allegro. Credo — prestando sempre fede alle testimonianze superstiti di quell'ormai lontano tempo — che già fosse visibile in pieno il mio carattere di uomo e persino anche la futura fisionomia dell'artista.

Nell' autunno del 1893, giunse la notizia che, in occasione dell'inaugurazione del monumento a Donizetti a Bergamo, verrebbe dato in quella città un grande concerto al quale avrebbero preso parte Antonio Rubinstein

ed Alfredo Piatti. Mio padre, il quale conosceva personalmente il grande pianista russo, pensò che fosse quella una ottima occasione per farmi sentire da lui ed in pari tempo per rivedere il mio illustre padrino violoncellista. Rubinstein, interrogato per lettera, rispose che mi avrebbe sentito assai volentieri. Venne così deciso il viaggio, ed il 18 ottobre io giungevo a Bergamo colla mamma. Una cattiva notizia ci attendeva però. Rubinstein aveva dovuto rinunziare alla venuta, essendogli morto improvvisamente un figlio. Non potrò mai abbastanza deplorare quella fatalità, che mi tolse per sempre una conoscenza che sarebbe stata per me bambino certamente incancellabile ed altamente benefica.

Ebbi però la fortuna di sentire Alfredo Piatti, il quale eseguì varie composizioni, fra le quali il suo concerto in *sol minore* (quello appunto dedicato a mio padre). Era non solamente uno strumentista di alta classe, ma anche un musicista profondo e dotto. La sua cavata non era di grande volume (si avvicina, nel mio ricordo, al tipo di quella del violinista Pablo de Sarasate), ma era di una purezza meravigliosa. Fu una esecuzione che — pure dopo tanti anni — ricordo come una fra le più pure, le più classiche che abbia mai udito. Era d'altra parte un uomo di grande distinzione, di un aspetto alquanto freddino (a questo particolare della sua personalità fisica avevano anche contribuito i lunghi anni trascorsi a Londra, dove egli era popolarissimo), ma molto buono e di una rara cultura. Egli visse ammiratissimo dai suoi contemporanei (è stato

accertato che Mendelssohn volle scrivere appositamente per lui un « concerto » per violoncello, e di questo abbozzò infatti il primo tempo, progetto del quale la sua prematura morte impedì la realizzazione). Egli mi volle udire, mi fu largo di caldi incoraggiamenti e diede a mia madre molti saggi consigli.

Al ritorno, sostammo a Milano, per farmi sentire ad Antonio Bazzini, allora direttore di quel Conservatorio. All'audizione presenziarono pure gli insegnanti Vincenzo Appiani e Giuseppe Frugatta (il quale inquietava assai l'ambiente retrogrado di quell'istituto per la sua mentalità irrequieta e modernista, che lo faceva considerare mezzo pazzo). Tutti mi dissero una quantità di belle parole, ed il vecchio Bazzini (del quale ricordo benissimo la barba bianca ed il colorito giallo-limone) consigliò lui pure a mia madre di farmi terminare gli studi all'estero. È davvero impressionante che due direttori di Conservatorio come lui e Martucci abbiano dato questo medesimo consiglio a mia madre, e valga questo ai nostri giovani di oggi — a quelli soprattutto che elevano lamentele e vorrebbero far credere che non si faccia abbastanza per loro — valga questo tipico esempio a rappresentare che cosa fosse l' Italia alla fine dello scorso secolo e quanto cammino le abbiano fatto percorrere la generazione dei Martucci dapprima e la nostra più tardi.

I continui progressi che facevo nello studio del pianoforte, e le continue insistenze di numerosi amici, in-

dussero i miei genitori a farmi sperimentare le mie qualità in un concerto pubblico. Debbo, a questo riguardo, aggiungere una nuova parola di alta gratitudine alle innumeri già innalzate alla memoria di mio padre e di mia madre, i quali, per quanto potessero avere qualche motivo di soddisfazione nell'innegabile mia vocazione per l'arte, non furono mai però accecati da questo orgoglio ed esercitarono sempre attorno ai miei studi una opera attenta e vigile di continua e severa critica. Mia madre mi ripeteva sempre che assai maggiori obblighi ha chi possiede la superiorità dell'ingegno. E mio padre mi ascoltava ogni giorno, e dalla sua poltrona di infermo, mi giungevano assai più rimproveri che non elogi. In ogni caso, non ho mai sentito dai miei genitori una sola espressione di vanità o di facile soddifazione, ma unicamente parole di sano realismo e di ontinuo incitamento a superarmi quotidianamente in un :ontinuo sforzo verso la perfezione. E così avvenne che essi non vollero mai fare di me uno di quei soliti *enfants-prodiges* che hanno pullulato per il mondo nell'ultimo cinquantennio. Merito questo loro tanto maggiore, in quanto che le attitudini del ragazzo da una parte e le preoccupanti condizioni materiali famigliari da un'altra parte, avrebbero pienamente giustificato uno sfruttamento intenso di simili precoci manifestazioni di talento concertistico.

Venne dunque deciso questo « debutto », ed esso ebbe luogo il 15 aprile 1894 nella bella sala del *Circolo degli Artisti*, il quale godeva allora di una vita artistica

e sociale brillantissima. Al concerto partecipò una distinta cantante torinese, la signora Marchese-Bottini, il Marchese Chanaz come violinista ed il violoncellista De Paoli (un allievo di mio padre, ottimo esecutore, purtroppo prematuramente scomparso). Io eseguii con questi il terzo *trio* di Beethoven, e poi da solo il *Preludio* e la *Giga* della prima « Partita » di Bach, una *Gavotte variata* di Haendel, lo *Scherzo* e l' *Improvviso* di Martucci, la *Toccata* di Sgambati (degno di nota il fatto che sin dal mio primo concerto cominciai ad eseguire la musica dei contemporanei) ed infine la *Polacca* di Weber. Il successo fu clamoroso. Un critico zelante non esitò addirittura a rievocare la memoria di Mozart, ciò che però non impedì i miei genitori di tirare le somme di quella esperienza e di vedere quanta e quale fosse la strada da percorrere nell'immediato futuro.

In una delle sue ultime visite, Martucci aveva sollevato qualche dubbio sulla possibilità che mia madre potesse continuare ad essere la mia unica maestra, non certo perché gliene mancassero le qualità, ma soprattutto perché con l'andare degli anni pareva farsi indispensabile l'intervento di qualche insegnante che mi avesse dato maggior soggezione di quanta non poteva incutermene la mia mammina (per quanto abbia già ricordato come essa fosse severa ed incontentabile. Egli consigliò di provare Federico Bufaletti, il valoroso pianista napoletano da poco tempo trasferitosi a Torino. Venne questi, ed io presi con lui una diecina di lezioni, le

quali però diedero scarsissimo risultato. Bufaletti, anziché ispirarmi quella « soggezione » che si cercava nella sua presenza, sembrava provarne una assai maggiore dall'alunno, e non riusciva a farmi che poche e mediocri osservazioni. Fu un caso strano, perché egli era indubbiamente un ottimo pianista ed un eccellente didatta. Ma non è men vero che non si raggiunse mai, nei nostri rapporti, quello stretto contatto spirituale che è condizione prima e necessaria fra insegnante e discepolo. Dopo poche lezioni, durante le quali si palesava sempre maggiormente la incompatibilità fra lui e me, le lezioni vennero sospese con un cortese pretesto. Da quel giorno, non rividi più Bufaletti, il quale evitò sempre di incontrarmi, cosa che mi dispiacque, perché non mi venne mai meno una vera stima per le sue qualità di artista.

Maggior fortuna ebbe invece, in quei medesimi anni, l'insegnamento dell'armonia che i miei genitori opportunamente affidarono a Cravero. Era costui il tipo dell'insegnante serio e coscienzioso, quello che non si coricherebbe se non avesse trovato nella giornata almeno un paio di « quinte » nel lavoro di qualche alunno. Siccome però io manifestai subito una vivissima passione per questo studio, così anche quel suo lato « pignolo » non riuscì dannoso ai nostri rapporti, ma anzi giovò a farmi studiare col maggior profitto quel primo ramo della composizione. Egli mi insegnò col metodo di Jadassohn, e le sue lezioni durarono circa due anni. Quando giungemmo alla fine di quello studio, potevo

dire di sapere veramente bene l'armonia e di essere maturo per continuare vittoriosamente verso la cosidetta « alta composizione ».

Sin da allora, apparve però manifesto che assai maggior passione mi ispirava lo studio della composizione anziché quello dello strumento, per la parte tecnica del quale dimostravo sempre una certa antipatia che mia madre doveva continuamente combattere con ogni mezzo. Mentre ogni mio esercizio pianistico le costava lunghe lotte, talvolta terminantesi in severe punizioni che consistevano non nel privarmi dei soliti dolciumi ma bensì ad inibirmi l'accesso al mio minuscolo « laboratorio » elettro-chimico, viceversa non vi era mai bisogno di richiamarmi all'ordine per lo studio dell'armonia, ove Cravero mi trovava sempre pronto ed entusiasta.

Ebbi nella vita altri maestri assai più celebri di lui, ma debbo tuttavia ricordarlo qui come un insegnante che mi fu veramente utile e dal quale imparai moltissimo, cosa che non potrò certo dire fra poco di qualche altro cosidetto « grande » professore.

Uno dei particolari più curiosi dell'effimero insegnamento di Bufaletti fu che egli non sapeva visibilmente cosa darmi da studiare e si limitava ad indicarmi esercizi e studi tecnici, protestando che fossero quelli soprattutto necessari per me e che per un certo tempo occorresse preoccuparsi esclusivamente del meccanismo. Per un

alunno già da parecchi anni avvezzo a suonare la migliore musica, e che aveva già dato abbondanti prove di richiedere eccezionali metodi di insegnamento, non era quello certamente il mezzo di creare fra discepolo e maestro quella simpatia, quel contatto spirituale che — come già dissi — non si era verificato (né mai doveva verificarsi) nei nostri rapporti. Per fortuna, non venne meno in quel periodo la sorveglianza dei miei genitori, e soprattutto quella di mia madre, la quale continuò nel suo sistema di farmi imparare a memoria molta musica. Ed infatti nel 1894 (appena undicenne) avevo già mandato a mente i 48 preludi e fughe del « Clavicembalo » di Bach (si noti una volta di più la rara sagacia didattica di mia madre la quale mi aveva già fatto apprendere l'intero secondo volume bachiano, quello che la stragrande parte degli allievi italiani non conosce nemmeno oggi nella sua integrità e che allora era da noi lettera morta per gli studi pianistici), parecchia altra musica di Bach, una dozzina di *Sonate* di Beethoven, il *Concerto* n. XX (in *re* minore) di Mozart, 6 *studi* di Chopin, varie *sonate* di Scarlatti, altre composizioni di Martucci e Sgambati, ed infine molta musica da camera (anche questa mi faceva imparare a memoria), fra la quale i tre primi *trii* di Beethoven, il *quartetto* di Schumann ed il primo *trio* di Saint-Saëns.

Le mie letture differivano alquanto da quelle dei bambini miei coetanei. Leggevo sopratutto libri scientifici. Ma — verso i dieci anni — scopersi nella biblio-

teca paterna l'opera di Shakespeare e — avendone preso a caso qualche volume — mi accesi di viva passione per questo autore. Ebbi particolare interesse a leggere la trilogia dell' *Enrico, Re Lear,* la *Tempesta* e più di tutto *Macbeth*, il quale fece su di me una enorme impressione. Non è del resto cosa sorprendente che questi lavori avessero ad essere se non compresi, per lo meno prediletti da un ragazzo, per quel loro lato fantastico e spettacoloso e così ricco di immaginazione irreale.

Imparai anche molto presto il francese ed il tedesco. Dell'insegnamento del primo si incaricò mio padre, facendomi leggere con meticolosa cura un libro noiosissimo, ma scritto in una lingua perfetta: il *Télémaque* di Fénélon (anche qui, l'interesse della storia di Ulisse e di Circe mi appassionò e riuscì a vincere la « soporificità » del lavoro). Il tedesco mi venne un po' più tardi insegnato da mia madre che lo possedeva a perfezione.

In casa, i miei genitori esigevano che parlassi italiano e non dialetto piemontese. Occorre aggiungere che, nella Torino di quei tempi (e per quanto inverosimile possa oggi sembrare questo fatto) il parlare italiano anziché dialetto era considerato nella buona società come una vera e propria *posa.* Su questo punto, i genitori furono inflessibili e — mentre fra di loro usavano invariabilmente, da vecchi bravi subalpini, il loro dialetto — non mi rispondevano se rivolgevo loro la parola altrimenti che in italiano.

La mia crescente inclinazione per la scienza fu causa di qualche esitazione dei miei genitori circa la strada da farmi seguire. Galileo Ferraris ed il suo gruppo di giovani ingegneri, che seguivano con interesse i miei studi elettro-chimici, insistevano fortemente presso mio padre e mia madre onde mi indirizzassero definitivamente e senza rischio di errore, verso la scienza. Galileo Ferraris aveva anzi detto un giorno all'ingegnere Lanino (un carissimo amico di casa nostra), che lo riferì a mio padre: « Capisce l' elettricità e la chimica quanto la musica e potrebbe senza dubbio altrettanto felicemente riuscire in questo campo ». Ma prevalse poi l'opinione di Martucci, il quale si impegnò a fondo, e seppe decidere i miei ad optare per l'arte.

Nella primavera del 1895, ebbe luogo al Teatro Regio di Torino la prima rappresentazione italiana del *Crepuscolo degli dei* di Wagner, diretto da Arturo Toscanini. Fu questo un avvenimento memorabile, il quale accese di entusiasmo la vecchia città wagneriana. Mia madre mi portò alla prima rappresentazione e fummo soli in palco con Galileo Ferraris, del quale rivedo, come fosse cosa di ieri, la enorme fronte, la barba grigia e soprattutto, indimenticabili, gli occhi fissi nell' irrealtà della fantasia. Egli mi chiese scherzando, dopo il primo atto, quale era, secondo me, la potenza di questa musica espressa in *volta* ed *ampère*, ed avendogli io senza scompormi risposto con qualche cifra astronomica, egli vi fece una bella risata.

Mi fu regalato in quei giorni lo spartito dell'opera, ed io lo divorai immediatamente con febbrile tensione, di modo che appresi in pochi giorni a memoria tutto il prologo ed il terzo atto. Gli amici si divertivano assai a vedere quel ragazzino il quale, fra due giuochi, si poneva al pianoforte e suonava la scena delle « Norne » oppure il racconto di Siegfried e la Marcia funebre, illustrandone colla massima serietà persino l' azione. Debbo anche dire che all'intensità della mia impressione, aveva non poco contribuito la meravigliosa interpretazione di Toscanini, del quale conobbi quella sera per la prima volta la incomparabile arte, iniziando così una ammirazione che doveva poi sempre più approfondirsi con l'andar degli anni.

Intanto le condizioni di salute di mio padre si facevano ognor più serie e preoccupanti. Già nel precedente anno (1894) egli aveva dovuto rassegnare le dimissioni dal suo insegnamento del Liceo Musicale (dimissioni che furono anche in parte determinate dall'odioso contegno che ebbe verso di lui l'allora direttore dell'istituto Giovanni Bolzoni). È facile immaginare con quale dolore mio padre abbia dovuto staccarsi da una attività che per tanti anni egli aveva svolta con tanto amore, con tanta competenza ed anche con tanti brillanti risultati. Da quel giorno, egli visse in casa, senza quasi mai uscire. Quando si recava fuori per la consueta passeggiata, che ogni giorno si riduceva inesorabilmente in uno spazio sempre più ristretto, egli mi voleva sempre

accanto a lui, fidandosi solamente della mia spalla per appoggiare la sua alta e malferma persona.

Benché egli desse ancora alcune lezioni private a casa, nondimeno venne a mancare alla famiglia il sostegno materiale che la sua operosità aveva sino allora assicurato. Mia madre aveva ereditato dal padre una sostanza non indifferente, che rappresentava per quei tempi una discreta agiatezza. Ma la malattia di mio padre era purtroppo di quelle che poco a poco divorano tutte le riserve finanziarie di una famiglia. D'altronde mia madre non era certo donna da lasciar mancar nulla al suo compagno. E nemmeno avrebbe sacrificato quanto essa riteneva indispensabile per la mia educazione. Essa intensificò quindi la sua attività di insegnante, senza per questo rallentare la amorosa e costante vigilanza sui miei studi di ogni genere. Essa congedò ogni persona di servizio, riducendosi l'ultimo anno della esistenza del babbo a fare la cucina con una sola donna per i lavori domestici più umili. Ed intanto essa affrontava già nel suo spirito così lucido, così meravigliosamente volitivo, l'arduo ed imminente problema del trasferimento all'estero che sembrava necessario per il compimento dei miei studi musicali.

Furono — quegli ultimi tempi della vita di mio padre — anni molto tristi per un bambino che aveva una sensibilità già assai superiore alla sua età. Benché i genitori non ne parlassero mai in mia presenza, sentivo ogni giorno aggravarsi il dramma della nostra fa-

miglia. La sofferenza fisica del babbo mi ispirava una pietà infinita, e raddoppiavo attorno a lui le mie cure, cercando di distrarlo il più possibile sia colla musica, sia collo spirito scherzoso ed anche ironico che possedevo già allora abbondantemente. L'ultimo anno della sua esistenza, egli divenne quasi cieco. È ancora vivo in me il ricordo di lunghe ore passate presso di lui, che mi accarezzava cercando di ricostruire coll'ausilio delle mani ciò che i suoi occhi non potevano ormai più vedere.

Un giorno la moglie del nostro dottore (ho già detto che mia madre dava lezioni in quella casa onde alleviare una parte del suo pesante debito verso il medico) dichiarò alla mamma che aveva deciso di sospendere quell'insegnamento. Mia madre tornò a casa trattenendo a stento il pianto. Fu quel mattino che udii mio padre dirle (pensando che io non fossi in grado di comprendere la tragicità di una simile espressione): « mia povera Maria, è questa la volta che la tua dote se ne va tutta! ». Quella voce risuona dopo tanti anni in me come fosse di ieri e mi ricordo di essere uscito in silenzio dalla camera per andare a mia volta a piangere di nascosto.

Per ventura nostra, in mezzo a tanta tristezza, a tante preoccupazioni, rimaneva in casa la vita dello spirito e soprattutto l'amore dell'arte e la fede in essa. La musica — che era religione non solo per i miei genitori, ma anche per me, nato e cresciuto in simile

eccezionale ambiente, fu, in quell'angoscioso periodo, la sola luce, la sola consolazione che penetrasse da noi.

Nel gennaio del 1896, mia madre decise di recarsi a Parigi onde vedere personalmente quali possibilità offrisse quella capitale per il compimento della mia educazione musicale. Nelle condizioni finanziarie ormai allarmanti ove si trovava ridotta la famiglia, era questa una risoluzione alquanto audace. Ma mia madre non era donna da esitare in simili circostanze, e così partimmo per la Francia verso la metà di quel mese, muniti di un solo indirizzo, quello di un vecchio violinista italiano: Vincenzo Sighicelli, il quale era da lunghi anni amico di mio padre e che sapevamo conoscere molta gente nell'ambiente artistico parigino.

Infatti, giunti a destinazione, trovammo l'ottimo vecchietto a nostra disposizione. Egli pensò subito di presentarmi a Louis Diémer, il celebre pianista, il quale godeva di larga ed indiscussa fama di insegnante, fama giustificata del resto dal fatto che tutti i migliori giovani pianisti usciti dal Conservatorio di Parigi negli ultimi anni provenivano dalla sua scuola. Ci recammo dunque a trovare Diémer a casa sua. Era un uomo piccolo, alquanto gobbetto, la cui testa era ornata di una enorme chioma bianca uso Liszt, e che sorrideva sempre, mostrando una fila di denti che erano veri ma parevano falsi. Fu gentilissimo con noi, e mi mise subito al pianoforte. Ebbe senz'altro parole di alta lode e disse a

mia madre che mi voleva per allievo nella sua classe sin dal prossimo ottobre, garantendomi di uscire in breve tempo dalla scuola colla più alta ricompensa. La favorevole impressione prodottagli fu ancora consolidata due giorni dopo, quando avendomi fatto suonare al Conservatorio in presenza degli alunni della sua classe (vi era ancora Cortot, il quale si licenziò appunto dalla scuola nel luglio di quel medesimo anno con una memorabile esecuzione della *quarta ballata* di Chopin) vide che si trattava davvero di un elemento serio e che poteva fargli onore. Ripartimmo dunque per Torino recando al nostro infermo questa bella notizia che fu una delle sue ultime gioie.

La gravità dei problemi nostri era resa maggiore dalle condizioni generali dell' Italia. Era quello l'anno di Adua, e da parecchio tempo quei nomi, sinonimi quarant'anni più tardi di vittorie imperiali: Macallé, Amba Alagi, Adua, ci erano giunti a conoscenza come quelli di altrettante dolorose sconfitte. I miei genitori, così ardenti nella loro fede nell'avvenire della patria, soffrivano di questo stato di cose come tutti gli altri italiani, ed il grigiore dell'epoca triste e mediocre che si attraversava, non era certo fatto per sollevare gli spiriti di coloro che avevano già nella loro vita di casa altre preoccupazioni, altri dolori.

Malgrado le circostanze poco favorevoli, mia madre volle nondimeno farmi dare un secondo concerto pub-

blico prima di lasciare per sempre la nostra città. Questo concerto venne fissato per il 19 aprile pomeriggio, col graziosissimo « Teatro Carignano » come sede.

Era però destino che — appena dodicenne — avessi già a conoscere le miserie e le angherie dovute all'invidia dei colleghi musicisti. Tre professori di pianoforte (i quali tenevano a quei tempi una scuola assai rinomata) organizzarono per il medesimo giorno e per la medesima ora una audizione pianistica per inviti, la quale non poteva — ciò che infatti avvenne — non distogliere gran parte del limitato pubblico torinese. Non solo, ma spinsero la grettezza fino al punto di accaparrarsi l'unico pianoforte a coda da concerto che vi era in città, nella speranza di mandare a monte il concerto mio. Per fortuna, una gentildonna torinese, la Contessa Scarampi di Villanova possedeva un bellissimo Pleyel, he mise a mia disposizione. E così il concerto ebbe ıogo a dispetto dei tre professori, ed ebbe anche un ırghissimo successo artistico, che compensò degli scarsi risultati materiali. A giudicarne dalle critiche superstiti, che sono addirittura ditirambiche, credo di aver suonato veramente bene. Trascrivo qui il programma, che merita di esser ricordato per la sua serietà:

Concerto in re min. n. XX, Mozart (colle cadenze di Rubinstein ed accompagnato da una piccola orchestra);

Fantasia cromatica e fuga, Bach;

Tre sonate di Scarlatti;

Due studi (quello sui tasti neri op. 10 e quello in terze op. 25), Chopin;

L'oiseau prophète, Schumann;
Toccata, Sgambati;
Capriccio brillante, Mendelssohn (questo pure con piccola orchestra).

Si era dunque deciso di partire per Parigi verso l'autunno, portando con noi anche il nostro ammalato. Come si sarebbe potuto risolvere un problema simile, deve certo essere stato un pensiero gravissimo per mia madre, tanto più nella situazione finanziaria ormai disperata in cui essa si trovava. Ma di fronte agli obblighi che essa sentiva di avere verso di me, nulla l'avrebbe arrestata. Essa continuava con la consueta calma la sua vita di insegnante, assicurava le cure necessarie al marito, accudiva alle faccende di casa, non abbandonava un solo istante la sorveglianza sui miei studi, ed infine, dopo giornate di lavoro estenuanti, trovava ancora modo di sollevarsi lo spirito rileggendo Dante, Kant o Goethe.

Intanto io avevo intensificato — in vista dell'esame di ammissione al Conservatorio che avrei dovuto sostenere a Parigi nell'autunno — lo studio del pianoforte e soprattutto della tecnica. La mamma aveva pensato di farmi studiare — come pezzo da presentare all'esame — la *Sonata in si minore* di Chopin, la quale mi piaceva molto e studiavo assai volentieri.

Un particolare pensiero voglio qui rivolgere alla memoria del dottor Vinaj (il fondatore dello stabilimento di Andorno, che è oggi diretto da suo figlio), il quale per

lunghi anni prodigò tante sapienti cure a mio padre e che tanto si interessò alla mia arte di bambino. Era un uomo piacevolissimo e sommamente divertente. Aveva su mio padre un ascendente enorme e bastava che — chiamato in qualche accesso di più acuta sofferenza — egli suonasse il campanello di casa, perché il babbo si sentisse già migliorato. Amava appassionatamente la musica e non mancava mai un concerto.

Un giorno della metà agosto, mio padre si sentì peggio del solito e si mise a letto. Era questo un lunedì. Sino al giovedì sera, la cosa parve di poca gravità, benché egli fosse da mesi molto indebolito. Ma quella sera, egli sembrò entrare in letargia e si vide che la vita cominciava a mancare in quel corpo da tanti anni così duramente travagliato. Egli non parlò più. Pareva che si addormentasse di un sonno tranquillo e sereno. Il sabato sera (era il 22 agosto di quel 1896), la mamma mi mandò a passar la notte in casa di amici. Io la lasciai verso le dieci. Entrai una ultima volta nella camera, dove mio padre respirava appena. La mamma era seduta accanto al letto e gli teneva la mano, seguendo attentamente lo scolorirsi progressivo di questa. Io diedi un ultimo bacio sulla fronte del babbo, che aveva già gli occhi chiusi e non si accorse di nulla. Uscii in punta di piedi e fui dagli amici. La mattina dopo, appena alzato, corsi a casa (abitavamo allora Corso S. Maurizio, alla casa che porta il n. 26). Trovai il portone semichiuso, e compresi che l'irreparabile era

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" - LUCCA BIBLIOTECA

accaduto. Il babbo riposava sul suo letto. Era bellissimo, ed il suo volto aveva una espressione di serenità che non gli avevo mai veduta. La mamma era stremata di forze e non poteva reggersi in piedi. Ma presto la sua indomabile energia la mise in grado di affrontare (da sola, perché purtroppo non erano in città né il Dott. Vinaj né altri amici, tutti fuori Torino per le ferie di quel periodo) tutto ciò che rimaneva da fare per la sepoltura del babbo. I funerali ebbero luogo due giorni dopo. La mamma non ebbe la forza di assistervi. Io seguii solo la salma sino alla chiesa parrocchiale e quindi al cimitero. Ricordo di aver provato — nel dolore che pur bambino, sentivo nondimeno grandissimo — qualche orgoglio, come un senso di fierezza di sentirmi solo dietro quel carro funebre, in mezzo a tanta gente che mi osservava. Mi sentii già uomo, mi parve per la prima volta di trovarmi di fronte alla realtà della vita ed a tutte le responsabilità che mi conferiva la mia qualità di piccolo orfano.

Dopo la morte di mio padre, la mamma attraversò un periodo, non propriamente di incertezza, ma — a dir più propriamente — di approfondimento della situazione, che fu per lei gravissimo. Essa rimaneva vedova a 49 anni, con un bambino appena tredicenne, del quale doveva assicurare l'avvenire, con due mila lire residue per tutta fortuna. In queste condizioni, affrontare il rischio di emigrare all'estero, pareva agli amici una pazzia, e tutti la sconsigliarono. Meglio pareva loro, at-

taccarsi alla immediata sicurezza di quelle lezioni che non avrebbero mancato alla mamma. La casa c'era. E quanto ai miei studi finali, si sarebbe veduto di farmeli terminare in Italia, magari mandandomi più tardi da Sgambati a Roma.

Una sera di settembre, la mamma decise di chiedere consiglio non agli uomini, ma alla nostra calma e bella natura piemontese. E ci recammo così per una settimana in un ridente paesetto vicino a Cuorgnè, sotto le prime Alpi che si chiama Prascorsano. Qui la mamma trovò dapprima un necessario riposo alle sue logorate forze. E finalmente, esaminata la situazione, e più che mai fiduciosa nel mio ingegno e nella certezza del mio avvenire, decise irrevocabilmente l'esodo nostro dalla patria. Si accinse a vendere quei mobili che non poteva trasportare (fra questi dovette staccarsi dal suo bellissimo Blüthner a mezza coda che aveva ornato la nostra casa per lunghi anni). Alcuni amici vollero prestarle qualche centinaio di lire onde avesse una maggiore scorta finanziaria. Intanto io continuavo a studiare la mia sonata di Chopin (la quale è rimasta legata nella mia sensibilità al ricordo di quelle tristissime settimane, ricordo che si riaccende ogni volta che mi vien fatto di udire quella meravigliosa musica), in mezzo ai mobili che si ponevano in casse per portarli in Francia oppure che uscivano di casa per finire nel negozio di qualche rivenditore.

Si ebbe per qualche giorno la speranza che Galileo Ferraris ci accompagnasse nel nostro viaggio verso la

Francia, dovendo egli recarsi ad un Congresso scientifico a Parigi. Ma questa fortuna non si avverò, e così partimmo soli, io e la mamma, una sera di metà ottobre, verso una nuova vita, verso la incognita di un paese straniero, verso una città immensa che poteva altrettanto significare per noi la fortuna quanto la catastrofe, in un insieme insomma di circostanze che avrebbero fatto indietreggiare qualsiasi madre che non fosse stata sorretta — come lo era la mia — da una cieca fede, da una misteriosa sicurezza di sé e del figliuolo, da una altissima cultura infine e da un buon senso infallibile e tipicamente piemontese.

Furono questi gli anni della mia infanzia. Anni molto tristi, ma anche molto belli, e senza dubbio decisivi per la formazione del mio carattere e della mia arte. Leopardi scrisse una volta (non mi ricordo adesso dove) dimostrando, con una abbondante enumerazione di casi storici, come la grande maggioranza di quegli uomini che furono insigni per carattere fossero rimasti orfani di padre sin dai primi anni. E, nel modesto caso mio, è certo che l'aver dovuto affrontare la vita — ed una vita molto dura — appena tredicenne, fu per me una meravigliosa lezione di carattere. Ma fu anche per me fortuna non meno rara, quella di aver avuto una madre di così alta intelligenza, di così ferrea volontà, dotata di un senso del dovere e di una religiosità così elevati, una donna che fu ammirevole in qualsiasi suo aspetto: sposa, madre, maestra, artista; ammirevole poi per la

sua purissima italianità e per la fede che essa ebbe sempre in una Italia più grande, più forte, più universale. Fede che essa aveva già da bambina, quando, appena dodicenne, assisteva all'entusiasmo delle prime annessioni del 1859, e che le doveva venir concesso di veder realizzata in quella Italia Littoria, che essa conobbe nei nove ultimi anni della sua lunga esistenza.

PARTE SECONDA

PARIGI (1896-1915)

Giungemmo a Parigi la mattina seguente di buon'ora, e ci recammo al medesimo albergo dove eravamo scesi nel gennaio precedente, che era situato presso la Madeleine nella *Cité du Retiro*, una strada privata stretta e buia che va a finire nel Faubourg Saint-Honoré. L'albergo non esiste più da vari anni. Era allora un rifugio modesto, ma tenuto da una vecchia signora Durand, che fu per la mamma piena di premure e di affettuose attenzioni.

Inutile dire che a quei tempi non vi erano automobili, e che il percorso dalla *Gare de Lyon* all'albergo, effettuato con uno di quei venerandi *fiacres* trainati da un magro e sparuto cavallo (veicoli oggi scomparsi dalla circolazione parigina), richiese circa un'ora. La città ci appariva questa volta più grande, in certo senso più inaccessibile e più problematica dell'altra volta. Si trattava questa volta di rimanerci, di tentarci la fortuna. Ed

allora si presentivano già le gravi difficoltà che immancabilmente ci attendevano e che forse sarebbero anche state insormontabili. La mamma non perdette però un minuto e si mise subito in cerca di un appartamentino, in attesa dei mobili che dovevano giungere da Torino. La casa venne trovata al n. 15 del Boulevard Pereire, ad un quinto piano, che dominava la vista immensa della stazione merci chiamata *Batignolles*. Il chiasso dei 600 treni giornalieri che vi transitavano era spaventoso. Per compenso, si aveva aria e luce ed anche una bella visuale sulle lontane colline di Argenteuil. Dopo alcuni giorni, giunsero i mobili, ma mia madre ebbe il dolore di doverne vendere alcuni sul posto, perché, tagliati per i vecchi ed ampi palazzi torinesi, non entravano nella piccola casa parigina dai soffitti tanto più bassi. Ma la mamma non perdeva tempo con questi primi dispiaceri e si preoccupava soprattutto della mia ammissione al Conservatorio, dove avrei dovuto sostenere l'esame ai primi di novembre. Ritornati dal vecchio Diémer, questi trovò la *sonata* di Chopin — contrariamente a quanto aveva pensato mia madre — inadatta per l'esame (troppo arida, disse lui) e così si dovette improvvisare un altro programma, il quale poi venne a constare del *Presto* finale della *Fantasia* in *fa diesis min.* di Mendelssohn, della *Fantasia cromatica e fuga* di Bach e della *Toccata* di Sgambati. Il 2 novembre (1896) ebbe luogo l'esame, davanti ad una giuria che presiedeva Théodore Dubois, succeduto da pochi mesi ad Ambroise Thomas nella direzione del grande istituto, tipo perfetto del mu-

sicista burocrate ed « integerrimo ». Vi erano in commissione pure il vecchio direttore della *Societé des Concerts du Conservatoire* Paul Taffanel ed Emile Paladilhe, l'autore di quella famosa « Mandolinata » che deliziò i nostri nonni. L'esecuzione dei tre pezzi andò benissimo, e notai evidenti segni di compiacimento nell'atteggiamento di quegli illustri commissari. Stavo per andarmene, quando Dubois mi disse: « non è finito, ragazzo; devi leggere a prima vista quel manoscritto che sta sul pianoforte ». Io rimasi un momento sconcertato, avendo ignorato che vi fosse anche questa prova, e dissi al Direttore: « ma, veramente, non ho molto l'abitudine di leggere » (ed infatti a quei tempi leggevo malissimo, privo di ogni pratica del genere). Il vecchio Dubois mi rispose colla sua voce da impiegato: *C'est moi qui n'ai pas l'habitude d'entendre des choses pareilles!*, e tutti assieme a lui fecero una gran risata. Lessi il pezzo, per miracolo me la cavai bene, e così feci brillantemente la mia entrata in quel celebre Conservatorio.

Il giorno dopo, mi recai a lezione. Il Conservatorio era allora quello situato in *Rue du Conservatoire*, demolito nel dopo guerra per lasciare posto ad una centrale telefonica (si è però lasciata sussistere la vecchia e gloriosa sala della *Société des Concerts*, dove quella celebre orchestra dà tuttora le sue audizioni, e che possiede una miracolosa acustica). Era un grande ed orribile edificio, con un cortile micidiale per le sue correnti d'aria e con aule piccole ed inferiori ancora a quelle dei più

scalcinati nostri Regi Conservatori. La lezione aveva luogo alle 14, ma Diémer giungeva invariabilmente 30-40 minuti in ritardo. Ho imparato da lui ad essere puntuale cogli alunni di Conservatorio, ricordandomi quelle interminabili attese invernali in quel lugubre cortile colle mie povere manine di adolescente che cercavo vanamente di difendere contro il freddo.

Appena entrato a scuola, trovai una accoglienza ben diversa da quella che mi era stata fatta nel febbraio precedente. Avevo vissuto fino a quel giorno senza amici coetanei, unicamente nell'ambiente severo e triste ma anche così straordinariamente nobile ed elevato di casa nostra. Non sapevo che cosa fossero l'invidia e la bassezza dei compagni di scuola, sentimenti che purtroppo deve imparare a conoscere sin dall'infanzia il ragazzo che supera gli altri per ingegno. E così incontrai immediatamente l'aperta ostilità dei camerati di scuola, ostilità anche insolente e beffarda. Anzitutto parlavo già assai bene il francese, ma il mio fortissimo accento italiano destava la generale ilarità. Vi erano poi circostanze politiche che non erano certo favorevoli per gli italiani che si recavano in quegli anni in Francia. Erano ancora vivi in tutti i recenti dolorosi fatti di Aigues-Mortes e l'assassino del presidente Carnot per opera di un anarchico italiano. Ed allora i miei compagni trovavano sommamente spiritoso di chiamarmi col solito benevolo « macaroni » oppure, con una amabile freddura, di mutare il mio nome in quello di « Caserio ». Era certo difficile chiedere ad un bambino di tredici anni che era il più giovane della

scuola, di reagire coi pugni a simili cose, e così dovetti soffrire in silenzio, raccogliendo tutte le mie energie nello studio e pensando che era meglio di sbrigarsela e di uscire al più presto da simile poco simpatico ambiente.

Diémer era un uomo molto influenzabile, e sensibilissimo all'adulazione. Avevano quindi maggior credito presso di lui quegli alunni maggiormente « lustrascarpe », ai quali non appartenevo certo io. Lo sviscerato amore che egli mi aveva dimostrato nei primi contatti, doveva dunque mutarsi poco a poco in una certa freddezza. Lui pure trovava piacere a dirmi davanti i compagni che ero « pigro come tutti gli Italiani ». D'altra parte, cosa stranissima per un insegnante che godeva di simile altissima fama e dalla scuola del quale erano usciti già da tanti anni, Cortot a capo, i più brillanti elementi del nuovo pianismo francese ed anche molti di quello straniero, egli era un mediocrissimo maestro. Quando un pezzo non andava bene, egli non sapeva mai spiegare il perché, e si limitava a dire di studiarlo nuovamente e di fare molti esercizi ed altrettante scale. Non mi ricordo — in tre anni che rimasi alla sua scuola — di aver mai udito dalla sua voce una di quelle osservazioni che schiudono un orizzonte al discepolo e gli risolvono un problema. Negativo nell'insegnamento tecnico, egli non era certo più interessante in quello interpretativo, dove le sue osservazioni erano sempre incolore e banali. Egli era poi profondamente reazionario e prefe-

riva infinitamente Gounod a Wagner, il quale ultimo rappresentava per lui qualcosa come oggi, per tanta gente, Schönberg.

Cionondimeno, in quella scuola si studiava intensamente. È sempre stata una caratteristica del Conservatorio di Parigi che l'alto livello raggiunto dai suoi alunni sia dovuto, assai più che al valore degli insegnanti (dei quali, come in altre scuole, alcuni pochissimi insigni ed altri moltissimi invece piuttosto mediocri), al selezionamento fra tante centinaia di candidati che si presentano ogni autunno per essere ammessi a quei pochi posti, ed alla eccezionale emulazione che regna fra le varie scuole e fra gli alunni stessi in ognuna di quelle. Occorre poi aggiungere che il Conservatorio di Parigi, così come ha sempre funzionato e come funziona ancora oggi, è in realtà un gigantesco corso di perfezionamento, senza nessun programma obbligatorio. Vi sono cinque anni di tempo, per esempio, per la prima parte dello studio pianistico, che può però — se l'allievo ne ha la capacità — essere terminato in un anno. Ed altri cinque anni per quello superiore, il quale può anche, a sua volta, durarne uno. L'alunno può essere ammesso alla scuola ed uscirne collo stesso pezzo, col risultato però che lo eseguirà verosimilmente meglio il giorno del concorso finale. Come è noto, non vi sono diplomi, ma alla fine di ogni anno concorsi pubblici, ai quali la capitale tutta e la stampa si interessano largamente (non vi manca che un « totalizzatore »), con un pezzo imposto identico per tutti e

per il quale si accorda un mese di studio preparatorio. Non bisogna poi dimenticare che cosa rappresenti per l'educazione degli alunni un ambiente come quello di Parigi, città ove vi sono sette orchestre ed una media quotidiana di cinque, sei e perfino otto concerti solistici e da camera dati dai maggiori artisti del mondo. Si comprende, in simili favorevoli condizioni, che il giovane — fra le alte responsabilità di scuola che derivano da un inevitabile senso di emulazione, e quanto l'ambiente esterno gli può offrire — si trovi in certo qual modo costretto a dare il massimo rendimento, anche se il suo insegnante non è di primissimo ordine.

Un solo esempio personale: quando entrai a scuola, avevo studiato solamente sei *studi* di Chopin. Diémer esigeva che se ne portasse uno alla settimana (e questo significava anche mandarlo a memoria). Dimodoché in cinque mesi ed appena tredicenne, avevo già imparato i due fascicoli. Mentre oggi ancora — cogli enormi progressi compiuti negli ultimi anni nel nostro pianismo — vedo che su quaranta alunni che si presentano ogni anno al mio corso di perfezionamento di « Santa Cecilia », i nove decimi di quelli non possiedono di quegli studi (che pure sono una delle basi del pianoforte) che il ristretto numero imposto dai programmi ministeriali. Cosa che sta — una volta di più — a dimostrare non solo la inutilità, ma perfino la dannosità dei programmi e — per contro — la superiorità dell' insegnamento creato volta per volta dal maestro secondo la natura e le possibilità dell'alunno. Insegnamento certo che ri-

chiede uno sforzo assai maggiore di quell'altro burocratico, ma che non solo sviluppa assai maggiormente le qualità tecniche del discepolo, ma anche lo pone in grado di raggiungere una migliore cultura musicale sin dagli anni della scuola.

Dei compagni di classe di quegli anni — ad eccezione di Lazare Lévy e di Gabriel Grovlez (il quale si fece più tardi conoscere sopratutto come compositore e direttore) — nessuno è pervenuto poi ad una vera notorietà. Ma erano degli ottimi alunni, alcuni dei quali assai sgobboni, e così dovevo io pure lavorare parecchio per non essere distanziato da compagni dei quali sentivo la palese inferiorità di doti.

Alla mamma apparve necessario il farmi continuare gli studi di armonia, contrappunto e composizione già felicemente iniziati in Italia, e così, chiesto consiglio al vecchio Diémer, egli mi diede un biglietto di presentazione per il suo collega di Conservatorio Xavier Leroux, dal quale mi recai immediatamente.

Questo Leroux era un curioso tipo. Era nato a Velletri, da una madre italiana e da un padre che era capo di una banda pontificia francese a servizio del Papa prima del 1870. Non poteva certo nascondere le sue origini in gran parte italiane. Era nerissimo di capelli, e sfoggiava un paio enorme di baffi di quelli storici che ogni tanto ripubblica Longanesi su « Omnibus » in crudele documentazione fotografica. Era violento e

bollente come un vero meridionale, senza cattiveria però. In fondo era un buon diavolo. Lui pure, sebbene nato nel Lazio e figlio di italiana, detestava l'Italia musicale contemporanea e soprattutto la scuola verista. A conoscere del resto la sua musica — che tentava di barcamenarsi fra Wagner, Massenet (il suo maestro) e Mascagni, si capiva che egli avesse scarsa simpatia per musicisti che — in quel dato tipo di teatro — riuscivano tanto meglio di lui. Il successo di Puccini soprattutto lo mandava in furia, e doveva essere proprio Leroux, anni dopo, a porsi a capo di una memorabile crociata di compositori francesi per tentare di far boicottare il teatro verista dai cartelloni parigini, campagna che crollò però sotto il ridicolo ed alla quale non si associò nessun compositore francese di grido. Possedeva tuttavia un ottimo mestiere scolastico, cosa caratteristica della scuola francese dove si vedono continuamente maestri di genere leggero come Auber, Thomas, Delibes o persino operettisti come Planquette oppure Massé, avere una saldissima educazione conservatoriale e saper scrivere una fuga in modo irreprensibile. Egli mi accolse con molta cordialità e si informò dei miei studi. Io credevo ingenuamente, avendo terminato così bene i miei studi a Torino con Cravero di poter entrare senz'altro come alunno. Ma siccome al Conservatorio parigino l'armonia si studiava allora (e tuttora si studia) sul trattato di Reber coi « commenti » di Dubois, così il mio studio compiuto sul Jadassohn non contava nulla ed io dovetti rassegnarmi a rico-

minciare daccapo tutto lo studio sin dagli accordi perfetti! Aggiungo ancora che — in base sempre al principio già accennato che fa di quel Conservatorio un vero e proprio corso di perfezionamento — per entrare alla scuola di armonia occorreva.... averla già terminata. Fui dunque ammesso solamente come *auditeur*, vale a dire senza diritto alle lezioni del professore ma solamente a quelle dei maestrini. Leroux però si portava bene e dava lezioni anche agli uditori. Trovai in quella scuola un ambiente assai più simpatico dell'altra e di non pochi compagni serbo un grato ricordo. Il primo anno vi era ancora André Caplet, musicista di grande ingegno e che si rivelò più tardi un magnifico direttore d'orchestra, purtroppo prematuramente scomparso. Egli mi voleva molto bene, e si interessava ai miei studi, prodigandomi utili consigli. Altri compagni erano Philippe Gaubert (il futuro direttore della *Societé des Concerts du Conservatoire* e dell' *Opéra*), Eugène Bigot (oggi direttore dei *Concerts-Lamoureux*) e Calvocoressi, il quale smise però gli studi armonistici sin dalle settime di dominante » per dedicarsi senz'altro alla rriera critica, dove acquistò buona notorietà. Vi era oi in scuola Henri Février, che rappresentava a quei tempi l'avanguardista della classe, il giovane che capitava ogni mattina con una mezza dozzina di accordi inediti più o meno stravaganti e che veniva guardato con invidia ed ammirazione da tutti i compagni, me compreso. Un altro compagno molto simpatico era Albert Wolff, oggi direttore all' *Opéra-Comique* ed ai

Concerts Pasdeloup. Questi, oltreché eccellente musicista, era anche ciclista di eccezionali garretti e come tale correva la domenica nei velodromi. Siccome io amavo già molto la bicicletta, egli mi rese in breve tempo non solamente « tifoso » di quello sport (che rappresentava a quei tempi per le folle ciò che è oggi il calcio), ma cominciò ad allenarmi colla massima serietà e mi fece persino partecipare a qualche corsa domenicale al velodromo del *Parc-des-Princes*, competizioni atletiche dove giungevo però sempre in coda e dalle quali mi ritirai dopo breve tempo con animo rassegnato.

I compagni mi facevano sovente suonare durante le lunghe attese del professore (Leroux non era più puntuale di Diémer), e mi trattavano con una deferenza ben diversa dall'atmosfera di invidia e di antipatia che mi circondava nella scuola di pianoforte. Io suonavo a memoria intere scene del *Crepuscolo degli Dei* udito a Torino, destando lo stupore generale, perché a quei tempi Wagner era pochissimo conosciuto a Parigi e quel dramma non vi si era mai rappresentato. Lunghe, ed anche soventi interessanti discussioni sorgevano dopo queste esecuzioni, discussioni alle quali poneva termine l'improvvisa e rumorosa apparizione dell'agitato maestro il quale mi guardava con viva simpatia e mi batteva la mano affettuosamente sulla spalla.

A casa intanto la mamma accudiva a tutto, anche ai lavori più umili (per due interi anni essa non volle nemmeno prendersi una ragazza per aiutarla e così, ogni

sera, la vedevo mettere in ordine la sua cucina e poi coricarsi tranquillamente, leggendo come sempre Dante, Leopardi oppure G. B. Vico o Schopenhauer. Quando studiavo, essa sorvegliava colla massima cura il mio lavoro e controllava soprattutto il tocco (del quale non era mai soddisfatta) e l'interpretazione. Usciva poco e viveva divisa fra la nostalgia dell' Italia e le necessità imperiosa del momento.

Parigi era a quei tempi una città assai diversa dall'attuale, e quando si è conservato un vivo ricordo della capitale degli ultimi anni dell' 800, non torna certo vantaggioso il paragone alla metropoli odierna, colla sua *rive droite* così americanizzata e colla sua popolazione così eterogenea, così alterata da troppi stranieri e soprattutto da troppi « metèques » di qualità inferiore. A quei tempi non vi erano ancora le automobili e nemmeno la ferrovia metropolitana, ed i trasporti pubblici erano unicamente disimpegnati per mezzo del cavallo. Gli *omnibus* più importanti quali il famoso *Madeleine-Bastille* che faceva l'intero gran *boulevard*, erano trainati da tre giganteschi animali. Vi era poi un famoso *tram* affidato ad una bestia sola, quello che collegava Saint-Sulpice a Auteuil, e che impiegava non so quante ore per coprire questo percorso che oggi un tassì sbriga in 15 minuti. Tutta la parte centrale della città, compresa fra la Madeleine, il Louvre, il Palais-Royal, il boulevard e la piazza dell' Opéra, aveva conservato ancora intatto il suo aspetto così tipicamente

Il padre (1854).

Il padre (1888).

ottocentesco, che si confaceva così bene al carattere sociale e storico di quell'insieme di edifici e di strade. L'avenue dei Champs-Elysées era poi ancora tale e quale l'aveva creata Napoleone, senza un solo negozio e pareva una vecchia stampa del 1850. La popolazione era di una cortesia e di una allegria che nulla avevano a vedere collo spirito inacidito e scarsamente ospitale che il dopo guerra ha lasciato in quella città. Si incontrava poi ovunque una raffinatezza di gusto, una sicurezza nella scelta dei colori, un senso della misura e della sobrietà, oggi purtroppo sostituiti da una decadenza generale, da un asservimento alle esigenze esotiche soprattutto americane, che facevano di quella Parigi non solamente la maestra di ogni moda, ma anche la vera capitale dell' Europa intellettuale tanto artistica quanto scientifica. Certo, la Germania poteva a quei tempi vantare una maggior cultura musicale e soprattutto una attrezzatura teatrale e concertistica infinitamente superiori. Ma, malgrado questa superiorità, si cominciava già a sentire in Francia un fermento di nuova vita, i sintomi di una prossima rivoluzione artistica, che già cominciavano ad attirare lo sguardo dell' Europa su quella nazione ed a preoccupare seriamente la Germania.

Nel dicembre del 1896 ebbi una bella soddisfazione: quella del primo denaro guadagnato col mio lavoro. Avendo suonato in casa del celebre dottore Gustavo Richelot, ne ebbi in dono cento franchi, i quali erano

per l'epoca una sommetta abbastanza cospicua. Inutile il dire con quale orgoglio abbia consegnato alla mamma quel biglietto che rappresentava per le sue modestissime finanze un momento di respiro.

In quel medesimo dicembre fummo introdotti nella casa di una vecchia signora della alta aristocrazia, la baronessa di Saint-Didier, che ci prese subito in grande affetto, e ci fece subito conoscere una quantità di persone che potevano esserci utili. E fui pure presentato ad un'altra persona che godeva allora di una posizione molto in vista nell'ambiente musicale che riceveva tutti i musicisti di Parigi, soprattutto quelli di maggior arditezza: Madame Maurice Gallet. Per tre anni questa signora mi fu larga di aiuti di ogni genere e trovai in quella casa un ambiente straordinariamente interessante e culturalmente assai utile. Questa amicizia venne interrotta tre anni dopo da un incidente stupidissimo dovuto a pettegolezzi di gente interessata a farmi sparire da quella casa, ma conservo oggi ancora un vivo senso di gratitudine per tutto ciò che quella signora — che era bella oltreché intelligente — ha fatto per me.

Sempre in quel dicembre, fui pregato di suonare al concerto annuale che teneva all' Hotel Continental una vecchia e notissima società italiana di Parigi che si chiamava poco gloriosamente *La polenta*. Avendo commesso l' imprudenza di chiedere a Diémer che cosa

avrei dovuto suonare, egli mi consigliò un orrendo pezzo suo intitolato « Le chant du nautonier » (*sic.*). Ebbi quella sera molte feste e battimani. Ma l'interesse maggiore fu per me quello di udire la stessa sera Francesco Tamagno, il quale aveva veramente una voce formidabile e che cantò da par suo ogni sorta di musiche. Quando seppe che ero torinese, mi fece una lunga conversazione in dialetto piemontese che divertì un mondo coloro che ascoltavano.

Il 7 febbraio 1897, moriva a Torino il nostro grande Galileo Ferraris. Pochi giorni prima, egli aveva dovuto interrompere la sua lezione al Museo industriale dicendo: « La macchina non va più; bisogna fermarsi ». Trasportato dagli alunni a casa, era spirato dopo brevi sofferenze, avendo ancora potuto esprimere il suo rammarico di dover abbandonare questa terra senza sentire il *Tristano ed Isotta* che andava in scena in quei giorni al Teatro Regio. Per noi — che il grande scienziato aveva onorato sempre di una amicizia così bella e così pura — fu quello un duro colpo, ed il mondo ci parve diminuito di valore.

Pure nella primavera del medesimo 1897, un' altra sciagura doveva recare nuova tristezza nella nostra casetta: la vecchia baronessa di Saint-Didier trovava orribile morte nell'incendio del *Bazar de Charité*. Mancava a me un prezioso appoggio sociale e veniva pure meno una donna di cuore e di alta sensibilità.

Le strettezze finanziarie non ci consentirono, come si sarebbe tanto desiderato, di passare l'estate del 1897 in Piemonte, e così rimanemmo a Parigi, carichi di nostalgia. Nell'inverno seguente, i miei progressi continuarono ad essere soddisfacenti. Il 21 luglio 1898 partecipai per la prima volta al concorso finale (agli stranieri era vietato di concorrere il primo anno di studio) e riportai il secondo premio. I pezzi d'obbligo erano il finale della *ottava sonata* di Beethoven ed il primo *Scherzo* di Chopin. Ebbi vivissimo successo e, mediante il generoso aiuto di un amico torinese, potei recarmi l'estate in Piemonte, che rividi con infinita gioia dopo due lunghi anni di assenza.

Tornato a Parigi ed avendo ripreso la scuola, capitò un giorno in classe un signore italiano piuttosto anziano e di bell'aspetto, il quale non era altro che un celebre baritono fiorentino che aveva dato pochi mesi prima un concerto alla sala Erard con un successo fantastico e che si chiamava Antonio Baldelli. Egli veniva dalla Spagna dove aveva cantato per lunghi anni all' Opera Reale di Madrid. Aveva recato con sé uno straordinario accompagnatore spagnuolo, bravissimo pianista che gli suonava tutto a memoria. Ma, avendo questo giovane dovuto ritornare a Madrid, occorreva a Baldelli un nuovo collaboratore che potesse lui pure accompagnare a mente. Egli chiese a Diémer se non poteva dargli uno dei suoi alunni. Diémer rispose che appunto aveva in classe un ragazzo italiano il quale

certamente sarebbe stato all'altezza del compito; mi fece uscire dai ranghi e mi presentò al cantante, col quale fecimo subito salda amicizia.

Il lavoro con Baldelli durò lunghi anni ed ho conservato di quell'uomo il più caro dei ricordi. Era un cantante dotato di voce mediocre, ma suppliva a questa deficienza con un'arte del « bel canto » veramente eccezionale, alla quale accoppiava un' arte altrettanto straordinaria del giuoco scenico. Anche in concerti privati, egli usava cantare le grandi arie classiche buffe (indimenticabili erano ad es. quella di Gerolamo nel *Matrimonio segreto* oppure di Don Magnifico nella *Cenerentola*) seduto sopra una vasta poltrona, dalla quale si alzava nei momenti più importanti, abbandonandosi ad una mimica che era di una espressività veramente mirabile. Da quelle sue interpretazioni ho potuto avere una idea di che cosa possa essere stata la grande arte comica nostra. Questa sua arte così viva e nondimeno così stilizzata, recava gli evidenti riflessi della grande arte buffa dei tempi rossiniani, ove il comico si univa alla nobiltà, alla perfetta distinzione e persino alla grandiosità epica. Da quella solenne lezione di arte buffa ho appreso moltissimo e soprattutto ho potuto misurare quanto fosse distante quell'arte da quella attuale dei nostri cantanti. Ed è certo che debbo in gran parte a quella stessa lezione il profondo mio amore per l'arte rossiniana (amore che doveva sempre ingrandirsi coll'andare degli anni) e quel vivo senso comico-grottesco che costituisce una parte cospicua dell'arte mia. Il tro-

vare simile insegnamento lontano dall'Italia fu una singolare fortuna, tanto più che a quei tempi Rossini e l'opera buffa in generale erano pressoché dimenticati da noi.

Con Baldelli si studiava ogni giorno. Egli aveva un repertorio molto vasto, che comprendeva, oltre al teatro, anche numerosissime arie antiche e *lieder* di Schumann e Schubert (in questi però egli era nettamente inferiore e gli veniva meno quel meraviglioso gusto che dimostrava invece così sovranamente nel repertorio italiano). Egli fu subito così contento di me, da fissarmi senz'altro uno stipendio mensile il quale mi permise — a soli quindici anni — di poter dire che mi guadagnavo la vita e che ero indipendente. E siccome egli aveva un successo sociale grandissimo, nel giro di due anni facemmo tutti i saloni parigini, i quali impararono così a conoscere il mio nome sotto una luce particolare ed assai favorevole.

Baldelli conservava, anche all'infuori della sua arte, quel fare dignitoso ma anche comico che lo faceva così grande in Rossini o Cimarosa e si portava sempre come un vero « padre nobile ». Completamente negato alle lingue, parlava lo stesso gergo tanto in italiano, quanto in spagnuolo o francese; credeva di mutare lingua, ma si esprimeva sempre con una inverosimile miscela di vocaboli trilingui.

Venivano sempre a casa sua Pablo de Sarasate (col quale ebbi l'alto onore di far musica più volte), Enrique Fernandez Arbos (il violinista che vive ancora

e che dirige da molti anni la *Orquesta Sinfonica* di Madrid) ed infine un violoncellista, pure spagnuolo, chiamato Rubio, il quale era divertentissimo e faceva mille scherzi acrobatici sul suo strumento. Si incontrava pure sovente da Baldelli il pittore spagnuolo Dario de Regoyos. Tutti insieme questi iberici creavano una atmosfera a base di vino, di carte, di musica e di pettegolezzi di ogni genere che era davvero spassosa.

Sin dal mio arrivo al Conservatorio parigino, avevo incontrato un giovane musicista rumeno del quale si cominciava già a parlare in modo molto favorevole: Giorgio Enesco. Violinista già affermatosi come di grande classe, aveva pure destato, sin dal 1896 e quindi appena quindicenne, l'attenzione del pubblico dei *Concerts-Colonne* con un suo *Poème roumain* per orchestra che aveva ottenuto vivo successo. Mi ricordo ancora così chiaramente il primo mio incontro con lui. Era un giovane alto, sottile, di un bellissimo tipo alquanto balcanico ma però sommamente vigoroso, che parlava a perfezione cinque lingue. Fu subito con me assai accogliente e da quel giorno cominciò fra di noi un'amicizia che doveva durare sempre. Enesco è uno degli esseri più musicalmente dotati che io abbia mai incontrato. Al suo enorme talento di violinista, egli unisce una facilità straordinaria di pianista, pur senza aver mai studiato lo strumento. La sua memoria è incredibile e non posso paragonarla — fra tutte quelle che ho avuto occasione di conoscere — che a quelle

di Saint-Saëns e di Toscanini. Uguale facilità ha per la direzione d'orchestra dove dimostrò sempre una padronanza sovrana della partitura e dell'orchestra. Come compositore, pareva allora destinato a raggiungere le più alte cime, mentre invece poi la sua figura è rimasta alquanto appartata dal movimento generale mondiale, ed oggi la sua musica è scarsamente nota non solo al pubblico, ma anche ai musicisti. Si tratta però, in ogni modo, di una personalità di compositore che può essere in avvenire messa in ben altra luce da uno di quei processi di revisione di valori dei quali la storia dà continuamente tanti esempi. La grande intimità che per lunghi anni mi unì ad Enesco, doveva riuscire altamente benefica per il mio sviluppo musicale. Egli mi fu largo di consigli interpretativi ed anche per la composizione seppe utilmente orientarmi. Da lui poi, appresi a conoscere ed approfondire — e quindi: amare — Schubert e Brahms, e fu, in questo ultimo caso, una vera fortuna, perché il maestro di Amburgo era allora totalmente incompreso e sottovalutato in Francia (dove è ben lungi dall'essere compreso persino oggi). Debbo ancora aggiungere che Enesco era un essere di una bontà e di una generosità rare, e che la sua assistenza verso il giovane collega italiano non si limitò solamente alla parte spirituale, ma che egli aiutò più di una volta in quei primi anni la mamma anche materialmente, facendo questo colla massima naturalezza e con una dignità da gran signore.

[Del resto, a provare questa sua naturale generosità

e bontà di animo, basta ricordare il seguente fatto: Enesco era figlio di un contadino che lavorava da mezzadro le terre di un ricco possidente di Dorohoi (Bucovina), dove appunto egli era nato. Quando il giovane concertista ebbe accumulato una sufficiente sostanza, il suo primo gesto fu quello di impiegarla nella compera di quelle terre, per modo che suo padre ebbe la grande gioia di morire padrone di quei campi che l'ingegno e la operosità del figlio avevano fatti suoi].

Nel 1898, Martucci ebbe occasione di passare da Parigi, recandosi a Bruxelles dove era invitato ad eseguire il suo Concerto. Mi udì e — pur lodando i miei progressi — consigliò di rimanere a Parigi almeno ancora un anno onde terminare in ogni caso gli studi pianistici.

Nell' ottobre di quel medesimo anno, fui ammesso come alunno alla classe di armonia (avendo fatto così due volte il corso completo!).

Sin da quei tempi, operavano a Parigi parecchie eccellenti orchestre, ed era mio vivissimo desiderio andar la domenica a quei concerti. Ma purtroppo eravamo troppo poveri per prelevare sul magrissimo bilancio mensile quei pochi franchi necessari per penetrare al loggione di Colonne oppure di Lamoureux. Un amico italiano, che suonava il contrabasso nell'orchestra Colonne, tentò il primo anno di nascondermi dietro le quinte del teatro onde appagare la mia avidità sinfonica.

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" BIBLIOTECA LUCCA

La cosa andò liscia per qualche settimana. Ma un giorno, scopertomi un macchinista che era un pezzo di uomo gigantesco e feroce, fui cacciato via ignominiosamente da quell' angoletto dove avevo cominciato a godere tante belle musiche (ricordo tra le altre una meravigliosa esecuzione di Cortot del terzo *concerto* di Beethoven) e tornai a casa avvilito e piangente. L'anno seguente, per fortuna, alcuni amici mi assicurarono regolarmente questo alto insegnamento e così cominciai a prendere famigliarità con tutto il maggiore repertorio orchestrale classico, romantico e anche moderno.

A proposito di quest'ultimo, ricordo perfettamente il primo contatto coll'arte di Debussy. Nell'autunno del 1898, Diémer mi portò una domenica nel suo palco [illegible] teatro dove avevano luogo i concerti Lamoureux e [illegible] quel giorno si eseguiva — credo per la prima [illegible] — il *Prélude à l'« Après-midi d'un faune »* di [illegible]ssy. La musica mi fece subito una impressione [illegible]rdinaria, indefinibile, qualcosa come un mondo [illegible]ntastico intraveduto per la prima volta. Non provai nessuna resistenza di fronte a quell'arte pur così nuova per me, che praticamente non avevo ancora oltrepassato Wagner (è vero che questo lo avevo già assimilato a fondo ed ero quindi pronto per andare più oltre). Il *Prélude* passò, ma non senza grandi rischi. In certi punti non si udiva la musica, tale era il brusìo delle risate soffocate e dei colpi di tosse ironici (né più né meno come accade oggi ancora a Milano od altrove quando

si esegue Hindemith o Malipiero). Alla fine, una piccola minoranza applaudì vigorosamente ed il resto del pubblico protestò borghesemente e rumorosamente. All'uscita Diémer mi disse: « Vuoi conoscere Debussy? ». E chiamò allora un giovane non lontano da noi, vestito con un soprabito impermeabile piuttosto elegante ed un cappello basso a larghe falde, sotto il quale si scorgeva un curioso volto con due occhi piccoli, un naso diritto ed una barba nera, volto che avrebbe potuto benissimo essere un dipinto di François Clouet. La presentazione fu rapida, ma l'impressione di quella straordinaria personalità incancellabile per me.

Il 20 luglio 1899, non avendo ancora compito i sedici anni (ero il più giovane di tutti i concorrenti), mi veniva accordato all'unanimità il primo premio al concorso del Conservatorio. I pezzi di obbligo erano il primo tempo della *Sonata* n. 17 (in *re minore*) di Beethoven ed il *Momento Capriccioso* di Weber. Mi ricordo, appena saputo il risultato, di essere corso nella vicina chiesetta dove la mamma — che non aveva avuto il coraggio di assistere alla prova — attendeva la notizia pregando. Ebbi innumerevoli felicitazioni, non certo dai miei compagni di classe pianistica, che erano lividi di invidia, ma da quelli di armonia, Caplet a capo, che invece esultavano. La casa Pleyel mi fece dono — come era allora l'uso — di un bellissimo « tre quarti di coda ». Partimmo colla mamma per l'Italia (essa era rimasta tre anni senza ritornarvi ed aveva molto

sofferto di nostalgia). Nell'ottobre si fece ritorno a Parigi. Ormai vi erano altri studi da mandare avanti. Si era anche formata una certa base materiale, poiché io mi guadagnavo già ormai la mia vita e la mamma dava lezioni di italiano e di pianoforte. D'altra parte, l'Italia mi pareva — ormai che ero penetrato in una vita musicale a quei tempi infinitamente più viva e progredita della nostra — ancora troppo distante dai miei sogni. Era già chiara in me la coscienza che l'Italia si ridesterebbe un giorno e che diverrebbe la grande nazione odierna. Ma allora questa realtà pareva a molti una pura chimera. E, in ogni caso e per quanto fossi determinato a tornare in patria appena possibile, era evidente che avevo ancora troppo da imparare, e che non era certo nell'Italia di quei tempi che avrei trovato l'alimento musicale del quale sentivo ancora la necessità.

L'ambiente parigino di allora offriva singolari contrasti. Si delineava già a traverso mille sintomi — dei quali l'avvento dell'arte debussiana era il più palese e potente — il formarsi di una nuova corrente musicale che avrebbe schiuso nuovi orizzonti all'arte dei suoni. D'altra parte, la conoscenza della musica wagneriana era molto in ritardo (in questo campo, fatto curioso, si era assai più progrediti da noi). Cortot — che era un wagneriano convinto ed aveva una fede da apostolo, organizzava in quegli anni delle sedute culturali nelle quali eseguiva a due pianoforti col suo collega Edouard Risler

atti interi di opere wagneriane, quali ad es. il Sigfrido, atti che si davano col concorso della intera parte vocale. Può oggi parere strano che — in una città come Parigi — si fosse ridotti (e questo verso il '900) a far conoscere Wagner in questo modo. Del resto, doveva essere lo stesso Cortot, poco tempo dopo e più precisamente nel 1901, a dare per la prima volta in Francia, in completa realizzazione scenica, tanto *Tristano* quanto il *Crepuscolo degli Dei* (le mirabili rappresentazioni di questi due drammi da lui organizzate e dirette ebbero infatti luogo al *Théâtre du Château-d'-Eau* in quell'anno e sono un dei maggiori titoli di benemerenza artistica che possa vantare oggi ancora l'illustre pianista francese).

Ma, se anche la conoscenza dell'opera wagneriana era relativamente arretrata in Francia verso il 1900, Parigi era già tutta agitata da un intenso, profondo movimento che chiameremo provvisoriamente e per quanto infelice la parola: « rivoluzionario ». Nel campo lirico si era già delineata da parecchi anni una reazione al wagnerismo nel senso verista, che traeva — come anche il verismo nostro — origine dal naturalismo letterario francese del tardo Ottocento e dalla *Carmen*. A questa tendenza appartenevano le opere di Alfred Bruneau e l'arte di Gustave Charpentier della quale è tipica la celebre « Louise ». Nel campo sinfonico e cameristico l' esempio di César Franck e di Camille Saint-Saëns aveva già ridestato in Francia la assopita tradizione strumentale la quale — ad eccezione del

« mostruoso » fenomeno berlioziano — dormiva sin dal '700. Sulla funzione storica e sulle rispettive posizioni di Franck e di Saint-Saëns ritornerò più oltre. Per adesso mi limiterò a dire che — nell'anno 1900 — l'aspetto della musica francese era quello di un clima grigio-nordico, di un cromaticismo lisztiano-wagneriano se lo si considerava dalla parte franckista; chiaro, limpido, elegante ma anche superficiale e mendelssohniano se si guardava invece all'arte di Saint-Saëns. Per quanto fosse stato importante l'insegnamento germanico in questo rinnovarsi francese di una coscienza strumentale assopita (situazione, che, per non pochi lati, ricorda quel nostro periodo storico che comincia coll' azione pioniera di Martucci e Sgambati), era ormai evidente che la Germania era entrata nella parabola discendente del suo formidabile ciclo musicale e che occorreva cercare altrove la luce dell'avvenire, oppure — non trovandola — risalire oltre l' 800 e la falsa tradizione del *grand' opéra* per attingere nuove forze, nuove indicazioni nel grande passato della nazione, passato lui pure (come erano pochi anni fa da noi il Seicento ed il Settecento) totalmente obliato, ma che comprendeva i nomi di Rameau e Couperin, e, riandando più in là ancora, l'arte gotica e prodigiosa di un Pérotin.

Il 2 novembre 1900, Vincent d' Indy — il discepolo di Franck ed il pellegrino bayreuthiano della prima ora — fondava la *Schola Cantorum*, conservatorio musicale privato che sorgeva in opposizione al vecchio

ufficiale, del quale il gruppo che faceva capo a d' Indy deplorava da parecchi anni il carattere reazionario e burocratico. Che questa fosse poi in realtà una opinione errata, lo dovevano finalmente dimostrare le statistiche, poiché dalla scuola statale sono usciti praticamente tutti i maggiori musicisti francesi, mentre invece la *Schola Cantorum* non ha prodotto che un solo insigne compositore: Albert Roussel. Ho già del resto avuto occasione di dire come l'eccellenza dei risultati didattici dell'antico Conservatorio fosse dovuto, più che agli insegnanti, alla qualità essenziale degli alunni ed al loro costante e battagliero spirito di emulazione. Comunque, le intenzioni di Vincent d' Indy erano ottime, stando almeno al suo discorso inaugurale, nel quale egli parlava, fra l'altro, della necessità di ritemprarsi coll'arte italiana del '600 e '700, colle maestose architetture di Palestrina e col canto gregoriano, propositi tutti che ad un italiano non potevano certo dispiacere e che certo non si sarebbero uditi da noi a quei tempi.

Da poco apparsa nei programmi dei concerti, la potente e singolarissima personalità di Claudio Debussy aveva già polarizzato l'attenzione di tutto il pubblico musicale. Infinite discussioni si erano accese attorno a questa arte, che pareva non avere precedenti né riferimenti col passato. Le prime esecuzioni del *Prélude à « L'après-midi d'un faune »* erano rimaste memorabili come battaglie. Il 9 dicembre 1900, il giovane maestro dava ai *Concerts-Lamoureux* un nuovo lavoro, che pro-

dusse una enorme sensazione: i due notturni *Nuages* e *Fêtes* (il terzo, *Sirènes*, venne solamente eseguito il 27 ottobre dell'anno successivo quando si ripeterono i due primi). Poche impressioni ho avuto nella mia vita musicale come quella dell'entrata delle tre trombe con sordina nel « corteo » centrale di *Fêtes*. Mi parve di conoscere un mondo nuovo ed ebbi — come mai non avevo ancora avuto — la piena ebbrezza dell'ignoto, di un improvviso infinito allargarsi della mia sensibilità musicale. La esecuzione lasciò il pubblico alquanto incerto, ma la grande maggioranza, che naturalmente non capiva nulla ed era totalmente disorientata, non seppe reagire alla violenza entusiastica della minoranza intelligente e così i *Nocturnes* ebbero finalmente esito vittorioso.

Nel giugno del 1900 intanto, avevo ottenuto il secondo premio di armonia. Debbo però aggiungere che Leroux da un pezzo mi faceva studiare — e molto abilmente — il contrappunto, visto che di armonia ero ormai (coi miei doppi studi!) soprassaturo. A queste severe discipline polifoniche mi ero del resto già preparato da un pezzo mediante un lungo studio dell'opera di Bach, che conoscevo come nessuno dei miei compagni di Conservatorio.

In quel medesimo anno accadde un episodio abbastanza divertente. Gli alunni di armonia dovevano presentare in gennaio ad una apposita commissione un lavoro fatto durante il precedente trimestre, esame che

Torino, 1896 (primo concerto con orchestra).

Parigi, 1901.

era evidentemente inutile, poiché questi lavori venivano sempre « perfezionati » col professore e quindi non rappresentavano affatto il valore normale dello studio. Il precedente anno avevo presentato un lavoro che era stato dalla commissione giudicato troppo azzardato, troppo complicato, troppo « avvenirista » insomma, e che mi aveva valso una fiera paternale dal vecchio Dubois nel senso della necessità di un ravvedimento. Mi venne una idea: quella di ripresentare senza toccarlo quel lavoro, certo che nessuno lo avrebbe riconosciuto. Avendo partecipato questa mia intenzione a Leroux, questo — che era piuttosto mattacchione ed amava le facezie — mi ci autorizzò. Con faccia modesta ed ingenua, mi feci dunque davanti alla commissione, e questa volta quel lavoro che era stato duramente condannato dodici mesi prima, mi valse invece i sinceri rallegramenti della commissione, Dubois a capo, il quale si compiacque assai calorosamente con me per aver abbandonato certe vie pericolose le quali mi avrebbero infallibilmente condotto alla perdizione ed alla rovina artistica. È facile immaginarsi le risate che si fecero in Conservatorio su questo tiro giuocato alle autorità!

Intanto la collaborazione con Baldelli mi apriva le porte delle maggiori case dell'aristocrazia e della alta borghesia. Ovunque incontravo vive simpatie e la vita passava abbastanza bene. Malgrado però che la situazione materiale fosse grandemente migliorata per me

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" - LUCCA BIBLIOTECA

e la mamma, sentivo tuttavia in me una oscura incertezza riguardo al mio futuro orientamento. Avevo sino allora studiato il pianoforte con molta, anche troppa facilità. Ma, sin dagli anni dei primi studi con Cravero, era già visibile che la mia natura mi portava assai più fortemente verso la composizione. Ogni disciplina di contrappunto oppure di fuga veniva da me affrontata e superata con vivo entusiasmo, mentre invece mi riusciva sommamente pesante lo studio tecnico dello strumento. Questa nascente incertezza costituiva una grande preoccupazione per mia madre, alla quale non era mai venuto in mente che io potessi un giorno essere compositore e che aveva puntato tutte le sue speranze sul mio avvenire di esecutore.

Nell'inverno 1900-1901 frequentai come uditore la scuola di composizione di Gabriel Fauré. Era una classe molto brillante per qualità di discepoli: vi erano a quei tempi Roger-Ducasse, Charles Koechlin, Maurice Ravel, e parecchi altri di forte ingegno.

Fauré era una persona straordinariamente simpatica. Era piccolo, con una bellissima testa bianca e due grandi occhi languidi e sensuali da impenitente donnaiuolo. Parlava con una voce incantevole un francese raffinatissimo da persona — quale egli era — di grandissima cultura. Le lezioni erano piacevolissime e si svolgevano più spesso conversando su problemi artistici (e non di rado anche su pettegolezzi sociali, perché il Maestro faceva vita molto mondana) anziché in vere

e proprie correzioni di lavori. Ma quando Fauré faceva veramente il maestro di composizione, allora le sue osservazioni erano quelle del grande insegnante, quello che, con una breve dimostrazione sintetica, dimostra all'alunno il suo errore in modo tale che quello non vi ricade mai. Mi rammento di avergli portato un giorno una mia piccola lirica che cominciava con un preludietto a quattro parti affidato agli archi, i quali avevo creduto bene di raddoppiare con una massa di strumentini. Fauré, dopo appena una occhiata alla prima pagina, mi disse con quel suo sorriso malizioso: *toi non plus, tu n'a pas eu confiance dans le quatuor!*, e, con questa ironica esservazione, mi guarì per sempre da quella ed altre consimili ingenuità. Era un tipo di artista di suprema distinzione e che aveva una nozione serissima dell'arte. La sua mentalità era fondamentalmente classica e squisitamente francese per un meraviglioso senso di ordine artistico, di gusto e di misura. È un fenomeno stranissimo che la sua musica sia rimasta così ignorata fuori di Francia, perché composizioni come i due *quartetti* per archi e pianoforte e gran parte delle sue liriche sono veri capolavori ed espressioni fra le più belle della moderna musica da camera. Comunque, l'aver studiato con lui, sia pure per breve tempo, fu per me una vera fortuna e considero che la sua influenza sia stata altamente benefica per la mia definitiva formazione.

Con Ravel, ci legammo subito di solida amicizia. Egli era, sin da quegli anni di scuola, una personalità

che faceva già molto parlare di sé. È nota la storia dello scandalo che destò nel 1903 e 1905 il suo mancato *Prix de Rome* (egli, come del resto anche Saint-Saëns, D' Indy e Dukas, non ottenne mai quella suprema ricompensa e rimase arenato su un secondo premio). Egli rappresentava in Conservatorio un elemento di inquietudine, che veniva guardato con estrema diffidenza e sul quale si raccontavano ogni sorta di aneddoti e di pettegolezzi. Egli vestiva sin da allora assai elegantemente e portava una doppia barba tipo Francesco-Giuseppe che gli conferiva un aspetto buffissimo. Appena mi avvicinai a lui, compresi quale forza spirituale abitasse quel minuscolo omino e cercai di frequentarlo il più possibile. Non ebbi mai da lui vere e proprie lezioni, ma però alcuni preziosi consigli. Fra quelli, importantissimo quello che mi evitò di cadere a mia volta nell'abuso (e persino nell'uso) della scala per toni interi che allora imperversava ovunque. Ravel, in meno di cinque minuti di conversazione, seppe dimostrarmi in modo così evidente la povertà di questo artificio, da togliermi per sempre la voglia di adoperarlo. Egli aveva una vastissima cultura, non solamente musicale, ma anche letteraria. Debbo anche a lui la prima conoscenza delle musiche russe, e fra queste, quella di Mussorgskj. Una o due volte alla settimana, ci riunivamo da Pierre Selechiari, il violino di spalla dell'orchestra Lamoureux e leggevamo avidamente a quattro mani tutta la produzione teatrale e sinfonica dei *cinque* russi e di Glazunoff, Liapunof, Liadof ed altri ancora. Tchaikowski ve-

niva escluso da queste sedute, perché Ravel lo detestava. Ma facevano grande impressione le musiche di Borodine, di Balakiref e di Rimski-Korsakof. Occorre anche ricordare che si stava creando ovunque attorno a noi, o per lo meno in quel cenacolo audace e spregiudicato che faceva appunto capo a Debussy e Ravel, una mentalità anti-wagneriana (ed anche anti-germanica) che costituiva un fatto di grande importanza nella storia della musica, dopo tanti anni di dominazione autocratica dell'arte tedesca. Oggi, riudendo molte di quelle musiche che parevano straordinarie alla mia sensibilità di adolescente, mi vien fatto di sorridere. Ma non rimpiango certo i miei entusiasmi di allora, perché questa conoscenza di un'arte musicale totalmente differente da quella tedesca che aveva costituito sino allora la base essenziale della mia educazione artistica, non poteva che essermi utilissima nel senso di indirizzarmi verso nuove forme, verso nuove espressioni, verso nuovi orizzonti: infine, esperienze tutte che sarebbero state — e furono infatti — di alta importanza per il mio orientamento di creatore.

Il 28 aprile 1902 segna un avvenimento capitale per la storia del dramma musicale: la prima rappresentazione all' *Opéra-Comique* parigino, dell'opera *Pelléas et Mélisande* di Debussy e Maeterlinck. Nelle settimane precedenti l'andata in scena, già si era creata una morbosa curiosità attorno al lavoro. Si sapeva dalle indiscrezioni del teatro, che si trattava di una musica

« inverosimile » e di una difficoltà quasi insormontabile. Il 14 aprile, i giornali avevano pubblicato una lettera di Maeterlinck, nella quale il poeta esprimeva il suo malcontento per avere Debussy preferito Mary Garden a sua moglie Georgette Leblanc nella parte di *Mélisande*, ed augurava all'opera « un totale e clamoroso fiasco ». Alla prova generale, il Sottosegretario alle Belle Arti recatosi sul palcoscenico dopo il terzo atto, imponeva con parole indignate a Debussy di sopprimere le seguenti battute di dialogo:

« Golaud: .... *le lit? Sont-ils près du lit?*
Yniold: *Le lit, petit père? Je ne vois pas le lit* ».

Ed il Sottosegretario faceva rilevare la sconvenienza di usare un simile linguaggio in un teatro ufficiale. La prova generale fu senz'altro un disastro, malgrado che l'interpretazione fosse mirabile, specialmente quella della Garden, rimasta sino ad oggi senza rivali nella parte della bionda principessa. La reazione idiota del pubblico non si calmò nemmeno davanti alla mirabile bellezza della morte di Mélisande, che venne sommersa sotto continue esplosioni di ilarità e lazzi di ogni specie. Debussy rimase tuttavia di una calma imperturbabile, e solo un suo estremo pallore lasciava tradire il dramma interiore che celava quella apparente insensibilità. Riuscii appena ad intravederlo un momento alla fine dell'opera, ma ricordo ancora la serena calma colla quale mi stese la mano, chiedendomi come mi era piaciuto il lavoro. La stampa fu beninteso orrenda, ed unanime

(salvo le solite pochissime eccezioni, limitate però a giornali di scarsa tiratura) nel condannare l'opera, qualificandola di anarchica, decadente, priva di senso, cacofonica, ed inneggiando finalmente a Massenet e Charpentier « che per fortuna stavano a rappresentare la vera musica francese di fronte a simili pazzie ».

Il lavoro ebbe tuttavia la grande fortuna di essere mantenuto in vita dal direttore Albert Carré, il quale lo impose poco a poco ad un pubblico dapprima scarso ed ostilissimo, ma poi progressivamente conquistato all'ammirazione dal meraviglioso capolavoro.

Nell'estate del 1902, fui chiamato in qualità di pianista-solista per tutta la durata della stagione al *Casino* di Dieppe. Era materialmente una posizione abbastanza brillante. Artisticamente invece piuttosto mediocre. L'orchestra era diretta da Pierre Monteux, il quale dimostrava già allora le sue magnifiche qualità di musicista e di direttore. Egli dirigeva due volte alla settimana serate di ballo, cosa che naturalmente gli seccava parecchio. Siccome io ardevo dalla voglia di dirigere, egli mi affidò più volte la bacchetta ed io ebbi così la alta soddisfazione di fare il mio primo tirocinio orchestrale su un repertorio di valzer, polke, quadriglie, mazurche e *cake-walks* (le danze americane si affacciavano da poco nei *dancings* europei) formandomi così una oscura nozione delle mie possibilità di direttore.

Capitò in quella stagione, invitato a suonare al medesimo *Casino*, il vecchio Francis Planté. Era un pianista

di un tipo molto aristocratico e mondano oggi totalmente scomparso, ma che rappresentava però una purissima figura di esecutore. Dotato di una tecnica limpidissima, suonava con una serenità olimpica un repertorio assai eterogeneo. Egli si accese subito di viva simpatia per me, chiese di udirmi, e da quel momento mi volle a suo fianco per tutta la durata del soggiorno. Era un vecchio spaventosamente maniaco. Si recava al concerto con una enorme valigia piena di ogni sorta di cose, e persino di una collezione di dodici spazzolini da denti tutti diversi, valigia che avevo l'alto onore di portargli. Egli suonò un concerto di Mozart ed un altro di Saint-Saëns coll'orchestra, e li suonò da grandissimo maestro, con una finezza di stile che mi è rimasta indimenticabile. Alcuni giorni dopo, volle eseguire con me lo *Scherzo* ed il *Caprice Heroïque* di Saint-Saëns per due pianoforti, e le prove per questa esecuzione furono divertentissime e geniali. Per le sue continue barzellette e freddure e per la sua manìa di parlare al pubblico, ricordava alquanto Vladimir Pachmann, e come questi, eccelleva nella miniatura.

Nella medesima estate 1902, scrissi per pianoforte le mie due prime vere composizioni: una *Valse-caprice* che arieggiava indecentemente Fauré ed una *Pavana*. Mandata questa ad un concorso indetto dal *Figaro*, mi valse il secondo premio. La *Valse-caprice* è andata fortunatamente smarrita, ma la *Pavana* venne pubblicata da Enoch. Conobbi così, appena diciannovenne, le eb-

brezze delle prime bozze e della prima copertina col nome stampato.

A Dieppe, conobbi la pittrice Madeleine Lemaire, la quale vi trascorreva sempre l'estate. Era questa una mediocre artista, di tipo mondano, che si era fatta una celebrità parigina specializzandosi nelle nature morte e nei fiori. Ma era per contro una donna assai intelligente, che aveva saputo formare da lunghi anni uno dei salotti parigini più interessanti. Questo salotto, che cominciai sin dall'inverno succesivo a frequentare, era inverosimilmente eterogeneo: vi si incontravano, accanto ai più illustri nomi dell'aristocrazia e della alta borghesia, uomini politici tra i quali Zola e Léon Daudet, scrittori come Marcel Proust e André Gide, giornalisti come Rochefort, Bailby e Cassagnac, pittori come Degas e Boldini, scultori come Rodin, musicisti come Saint-Saëns, Cortot e Reynaldo Hahn, cantanti come Scialiapin, Victor Maurel e Muratore. La casa Lemaire era aperta sempre il martedì sera e si poteva portare chiunque. Bastava essere amico di un amico. Regnava in quelle serate la più pazza animazione. Non vi era programma, ma ogni volta si trovava qualche grande artista: pianista, cantante oppure poeta che suonava, cantava o recitava versi, e così ogni martedì un giovanetto come me era certo di imparare qualcosa. La signora Lemaire riceveva tutti con un vasto sorriso (era bruttissima ma superlativamente simpatica), ma si aveva l'impressione che tutta questa gente così variopinta e *melangée* le

girasse attorno senza un vero contatto con lei, e che la padrona di casa rimanesse in certo qual modo estranea a tutto quanto accadeva nel suo studio. Ad ogni modo, era quello un salotto veramente tipico e che si può anche definire storico, tanto esso era rappresentativo della società parigina di quel primo Novecento.

Una nobilissima figura debbo qui ricordare: quella del vecchio nostro Ambasciatore a Parigi conte Tornielli, il quale si era legato di viva simpatia per me e per la mamma e ci fu numerose volte di grande aiuto. Assisteva sempre ogni qualvolta suonavo in pubblico, e lo vedo ancora, maestosa alta figura dalla lunga barba bianca, traversare lentamente la sala per andare a sedersi in prima fila. Per il mio cuore di giovane emigrato, egli rappresentava la patria che mi veniva quella sera più vicino del solito e la sua presenza mi riempiva di orgoglio.

Coll'estate del medesimo 1902, uscii dal Conservatorio. Ormai avevo fatto sei anni di armonia, contrappunto e fuga (i quali, aggiungendo i due di Torino, facevano in realtà otto). Da quel giorno, divenni praticamente autodidatta, ed imparai da me (coi consigli di compagni come Ravel ed Enesco) composizione e strumentazione. Intanto continuavo a comporre; sono di quel periodo alcune *liriche* su poemi francesi ed una *Ciaccona* per pianoforte. Una delle liriche (*La cloche fêlée*), sul noto poema di Baudelaire e la *Ciaccona*

vinsero nel gennaio del 1903 i due primi premi in un concorso indetto da una rivista musicale. Questo doppio successo mi aperse le porte di una casa editrice che pubblicava molta musica di giovani: la « Maison Bellon Ponscarme », dietro la quale però stava in realtà quell'Albert Z. Mathot che poi diede il nome alla casa. Mathot e Bellon tenevano il negozio sul boulevard Haussmann, e ricevevano sempre i loro compositori e gli amici di questi verso la fine della giornata (proprio come faceva sino a pochi anni fa Bongiovanni a Bologna). In quel « retrobottega » ci si incontrava con Ravel, Huré, Schmitt, Inghelbrecht e tanti altri. Si aggiunse poi al cenacolo Erik Satie, il quale era una persona singolarissima, recante ogni tanto qualcuna delle sue musiche che leggevamo con avidità e che avevano quei noti inverosimili titoli. Suonammo così un giorno (e lo ripetemmo in pubblico qualche settimana dopo) i suoi *Morceaux en forme de poire*. In quegli anni egli scriveva pure musica leggera per sbarcare il lunario, e sono di quel periodo alcune sue deliziose *valses-chantées* scritte per la diva da caffè-concerto Paulette Darty.

Nel giugno del 1903, mi venne in mente di recarmi a Londra per vedere di penetrare in quell'ambiente. Cercai di farmi conoscere come pianista, ma incontrai ovunque scarsa simpatia e non combinai nulla. Avevo due commendatizie, una per l' Ambasciatore d' Italia Pansa e l'altra per Tosti. Mi recai alla nostra Ambasciata; feci passare la lettera ed attesi un paio di ore.

Finalmente mi fecero entrare in un corridoio dove trovai Pansa il quale mi chiese sgarbatamente che cosa volessi da lui. Imbarazzato (avevo appena vent'anni e mi sentivo così solo ed abbandonato in quel paese nebbioso e lontano) risposi che cercavo presso di lui qualche aiuto, qualche incoraggiamento. A che egli replicò ancor più duramente e villanamente che gente come me gliene capitava tutti i giorni e che non sapeva che farsene. Se ne uscì senza nemmeno darmi la mano ed io lasciai l' Ambasciata colle lagrime negli occhi.

Tosti invece fu cordialissimo. Egli mi rimproverò bonariamente di essermi presentato da lui con una lettera dell' Ambasciatore francese Cambon, e mi disse che bastava il mio nome (egli aveva conosciuto mio padre) per autorizzarmi a bussare alla sua porta. Egli abitava allora all'ultimo piano di una bella casa vicino ad Oxford Street, ma aveva lo studio al pianterreno. Era una stanza piccola, ma piena di musica e di fotografie di cantanti e di musicisti, in mezzo alla quale stava quello *Steinway* verniciato in bianco che oggi orna lo studio di Giuseppe Mulé al Conservatorio di « Santa Cecilia ». Era un uomo divertentissimo e spiritoso come ne ho conosciuti pochi. Era adorato nella società inglese. Scriveva le sue romanze (per le quali allora impazziva la intera Londra) lavorando da falegname. Stava bene al pianoforte ed aveva una vocina piacevolissima. Egli mi invitò a partecipare ogni martedì a certe sue colazioni, che frequentavano commensali come Caruso, Scotti, Titta Ruffo, la Melba, Mancinelli,

tutto il *Covent Garden* insomma, che era a quei tempi uno dei maggiori teatri lirici dell'intero mondo. Tosti fece un tentativo per farmi prendere come accompagnatore da Caruso, ma la cosa non riuscì. E così, malgrado l'aiuto suo e quello di altre poche persone, me ne ripartii ai primi di luglio per Parigi, dove arrivai con cinque franchi in tasca e ritrovai la mamma lei pure senza denaro. Due generosi amici ci soccorsero e così venne liquidata la mia infelice prima impresa londinese.

Poco a poco, cominciavo a vedere chiaro nella mia situazione in Francia. Era evidente che sarei giunto a farmi magari una buona posizione materiale come libero professionista, ma che ogni posto statale o persino parastatale di direttore o di insegnante mi sarebbe per sempre inibito. La necessità futura di tornare in Italia si delineava ogni giorno più evidente. La carriera di pianista non mi entusiasmava eccessivamente, sentendo in me una oscura ma potente forza che mi spingeva invece verso la creazione. D'altra parte, le notizie dall' Italia, ed anche i contatti conservati con la patria (passavo regolarmente ogni estate in Piemonte) mi permettevano di misurare quale fosse la distanza che divideva allora, in fatto di ambiente musicale, la patria nostra dall'estero dove ero ormai avvezzo a vivere. Feci parecchi tentativi di entrare come sostituto in qualche teatro italiano, ma le lettere che scrissi ai vari impresari rimasero tutte senza risposta. Tentai di farmi raccomandare a società di concerti come il *Quartetto* di

Milano, ma nemmeno da queste ebbi la degnazione di una risposta. Mi adattai quindi a rimanere momentaneamente a Parigi, almeno in attesa di tempi migliori.

Un giorno di gennaio 1904, rincasando (abitavo ancora al 15 del Boulevard Pereire) trovai Ravel (che abitava, curiosa combinazione, al n. 19) seduto su una panca, che leggeva con attenzione un manoscritto. Mi avvicinai e chiesi che cosa fosse. Mi disse: « È un quartetto che ho appena terminato e del quale sono piuttosto soddisfatto ». Era infatti il *quartetto in fa maggiore*, quello che da quel giorno ha conquistato tanta universale celebrità.

Nel novembre di quell'anno la mamma, non resistendo più alla nostalgia, si decise a tornare a Torino e mi lasciò solo a Parigi. Ero appena maggiorenne, ma ormai da cinque o sei anni ero abituato a guadagnarmi la vita e quindi potevo fronteggiare qualunque circostanza.

Scrissi in quell'anno parecchie musiche di modeste dimensioni. Fra quelle, è solo pervenuta a larga notorietà la *Toccata* per pianoforte che dedicai a Risler, il quale non la suonò che nel 1916. Pezzo rimasto inedito per quindici anni, ancora ineseguito per altri dieci, ed un bel giorno, non si sa perché, divenuto improvvisamente celebre.

Nasceva però ormai in me il desiderio di attaccarmi a forme più vaste e così studiavo appassionatamente il sinfonismo classico e moderno in vista di questa preperazione che volevo la più solida possibile.

Sin dai primi anni del dopo-Conservatorio, conobbi e studiai appassionatamente l'arte di Riccardo Strauss, ed in ispecial modo quella dei suoi poemi sinfonici, che in breve tempo imparai a mente. Se anche più tardi, la mia evoluzione mi allontanò moltissimo da quell'arte, essa produsse tuttavia una profonda impressione nella mia mentalità di giovane apprendista orchestratore, specialmente nel senso della polifonia e della virtuosità strumentale. Alcuni anni dopo, *Salomè* ci rivelò poi uno Strauss rinnovato ed assai più vicino alle tendenze che allora regnavano a Parigi. La trasparenza, la elasticità, la leggerezza di certe tinte, la forza infin questa volta spoglia delle accumulazioni timbriche precedente Strauss e fattasi agile ed infinitamente bile: furono tutte queste, caratteristiche ragioni di presa e di meraviglia per un gruppo di musicisti c fino a quel giorno aveva guardato senza eccessiva simpatia all'arte del Bavarese.

La primavera del 1905 segnò un avvenimento memorabile: la stagione di opera italiana al *Théâtre Sarah-Bernhardt* con cantanti a capo dei quali stavano Caruso e Titta Ruffo e diretta da Toscanini, che veniva per la prima volta a Parigi. La stagione durò circa un mese

e riuscì un successo eccezionale. Fu una vera rivelazione per i Francesi, avvezzi a non conoscere l'opera italiana che a traverso le mediocri, alquanto « burocratiche » edizioni dei loro teatri statali. Ma il trionfo maggiore lo raggiunse Toscanini, il quale diede fra altro un' *Aida* della quale nessuno aveva finora una idea in Francia. Egli dovette sostenere grandi battaglie coll'orchestra e quando alla prima prova disse loro (abituati a far Verdi con una prova) che non sapevano suonare e che gli occorrevano venti prove per la sola *Aida*, sollevò un enorme putiferio in quelle masse. Ribellione però che doveva in breve tempo mutarsi in totale entusiasmo quando quelli videro venire fuori dal lavoro di Toscanini un'opera che effettivamente non avevano mai sospettato che esistesse.

Avevo in quegli anni un amico violinista, un tale Henri B., che era un mediocre esecutore ma una intelgentissima persona. Egli mi parlava sempre di un suo giovanissimo amico, pittore catalano giunto da poco a Parigi, dove faticosamente cominciava a lottare per farsi conoscere. Ed egli mi esortava a comperare qualche quadro di questo sconosciuto pittore, dicendomi che avrei potuto averne per cento franchi al massimo. Siccome non possedevo a quei tempi la conoscenza (e meno ancora la competenza) pittorica che mi venne assai più tardi, rifiutai sempre energicamente di dare retta all'ottimo B. Questo mio atteggiamento negativo doveva costarmi caro. Il pittore catalano ignoto si chiamava Pablo

Picasso ed i dipinti dei quali B. mi consigliava così insistentemente l'acquisto erano dell'epoca cosidetta dei « Saltimbanques », vale a dire quadri quotati oggi una cifra pressapoco *mille* volte maggiore a quella che avrei sborsato allora....

Nel gennaio del 1906, mi decisi a cominciare una prima *sinfonia*, e mi posi al lavoro con vivo ardore. Intanto entrai a far parte come clavicembalista (attività nuova per me e per la quale ebbi qualche buon consiglio da Diémer che suonava egregiamente quello strumento) nella *Societé des Instruments Anciens* fondata da Henri Casadesus. Non che mi attirasse particolarmente quel tipo di lavoro, soprattutto perché tutta o quasi la musica che si eseguiva era evidentemente apocrifa o per lo meno sapientemente « ritoccata » da quell'insigne e simpatico furbacchione di Casadesus. Ma insomma, questa società viaggiava molto e così mi offriva la possibilità di girare mezza Europa e di entrare in contatto con molti paesi e molti musicisti. Rimasi in quella Società per tre anni e ne uscii nel 1909.

Nel febbraio successivo, un giro della *Societé des Instruments Anciens* ci portò in Italia sino a Roma passando per Firenze. È facile immaginare quale gioia costituisse per me questo viaggio, dato che dell' Italia non conoscevo sino allora che Torino, Milano, Venezia e Bergamo. Per quanto vi fosse ben poco tempo da passare in ogni città, pure ebbi tempo di intravedere Roma, la quale era tanto diversa da quella odierna, e

che in molti angoli aveva ancora conservato l'aspetto « piranesiano » della fine dell' Ottocento.

A Roma fui ad una prova di Martucci, il quale dirigeva pochi giorni dopo un concerto nella sala accademica (l' *Augusteo* non inaugurò la sua esistenza che l'anno successivo). Egli mi fu, come sempre, largo di affettuose accoglienze e mi presentò a Giovanni Sgambati in modo assai lusinghiero e lo pregò di concedermi un appuntamento, appuntamento che il maestro romano mi diede — visibilmente senza nessun entusiasmo — per l' indomani alle ore 14. Alle 13,55, salii lo scalone del palazzo di Piazza di Spagna che reca oggi una lapide commemorativa, e suonai con trepidazione il campanello. Avevo sotto il braccio il primo tempo della mia famosa prima *sinfonia*, che ero ansioso di sottomettere al giudizio del maestro. Mi fecero attendere qualche minuto in piedi nell' anticamera. Si aperse finalmente una porta e Sgambati apparve. Aveva evidentemente dimenticato l'appuntamento, perché mi disse: « Ah, siete voi il giovane incontrato ieri a ' Santa Cecilia '? Mi dispiace tanto, ma ho cominciato adesso le mie lezioni e non vi posso ricevere ». Io lo pregai di voler almeno dare una guardata alla mia partitura. Egli la scorse con un'aria di suprema degnazione, e mi disse che non ci capiva niente, « come del resto », aggiunse, « di tutta la musica dei giovani ». Mi strinse frettolosamente la mano e tornò alle sue lezioni. Sapevo che aveva conosciuto molto bene mio padre e non mi sarei mai atteso da un artista come

lui una accoglienza così villana. Se tanto è luminosa la immagine che ho conservato della pura e nobile figura di Martucci, altrettanto mi è rimasto doloroso quell'unico ricordo di un maestro al quale non avrei domandato di meglio che di volergli bene.

In quel medesimo 1906, vi era in primavera un concorso per pianisti, fondato da Diémer e che ne portava il nome. Si trattava di un premio piuttosto cospicuo: tre mila franchi (oro), da conquistarsi con un programma abbastanza difficile. Essendo questo concorso l'unico in Francia al quale potessero partecipare gli stranieri, mi misi al lavoro per oltre due mesi, studiando — cosa che mi accadde solamente quella volta — una media di otto ore al giorno. Avevo delle buone speranze, dato che non vi era nessun concorrente di notorietà uguale alla mia. Ma il premio venne assegnato ad un giovane francese, rimasto da quel giorno in poi totalmente ignoto: Jean Batalla, e così i miei ottimi propositi pianistici ricevettero un colpo tale, da allontanarmi dallo strumento per oltre sette anni. La giurìa comprendeva nomi insigni: Fauré (che, come direttore del Conservatorio, presiedeva), Rosenthal, De Greef, Pugno, H. Bauer, Leroux, Lavignac, Granados ed il nostro Consolo.

Mi rimisi quindi più intensamente alla composizione ed il 24 luglio terminai quella prima *sinfonia* in *si* minore, la quale venne purtroppo pubblicata in partitura da Mathot. Dico « purtroppo » perché si trattava

evidentemente di un lavoro assai giovanile, che oscillava fra una forte influenza russa e quelle di Brahms e di Enesco. Momentaneamente mi parve di aver scritto un capolavoro. Cominciai ad accorgermi della realtà quando lo mostrai nell'inverno seguente in Torino a Toscanini, il quale mi fece capire con garbate ma chiare parole i difetti di quella composizione. Pensavo che le porte dei concerti sinfonici parigini si sarebbero spalancate davanti a simile partitura. Invece mi riescì impossibile trovarne una sola esecuzione a Parigi, anche per la ragione che ero straniero e che non si eseguivano da Colonne e da Lamoureux che musiche nuove di compositori francesi. E così dovetti accontentarmi di una esecuzione che diressi un anno più tardi a Montecarlo e dalla quale vidi nettamente che la strada da percorrere era ancora assai lunga.

Il 12 gennaio 1907, ebbe luogo, alla *Societé Natioale de Musique*, la prima esecuzione delle quattro *Histoires naturelles* di Ravel, e riuscì uno scandalo memorabile. Dal 1900, questa società — che pur tanta parte aveva preso nella formazione musicale della nazione — era caduta praticamente nelle mani del gruppo che faceva parte a Vincent d' Indy ed alla sua *Schola Cantorum*. Ed allora non vi era da meravigliarsi che un lavoro del tipo delle *Histoires naturelles* — così audace e spregiudicato e ricco di *verve* burlesca ma anche di profonda e commovente poesia — dovesse essere ferocemente ostacolato da quella piccola massa di

pedanti. Inutile il dire che alla incomprensione degli « scholisti » fece eco quella della stampa, la quale scrisse (in quella come in tante altre storiche occasioni) le medesime sciocchezze che si ripetono ad ogni generazione. Il nome di Ravel però uscì da quella battaglia enormemente ingrandito, e da quel giorno egli cominciò la sua incessante ascensione verso la fama e verso quel successo che tutti sappiamo.

Nella primavera del 1907, vi fu a Parigi un avvenimento di grande importanza, preludio ad altre future e storiche iniziative. Serge de Diaghilef — il cui nome si rivelava per la prima volta al gran pubblico in qualità di animatore — organizzava all' *Opéra* cinque grandi concerti storici consacrati alla musica russa, che comprendevano musiche di Glinka, Cui, Balakiref, Borodin, Mussorgskj, Rimski-Korsakof, Liadof, Scriabin, Glazunof e Liapunof. Dirigevano, oltre ad Arturo Nikisch, parecchi autori, fra i quali Rimski e Glazunof, e Scialiapin cantava la morte di *Boris*. Furono quelle sedute veramente memorabili. Mai la musica russa era stata presentata con simile magnificenza né a traverso una totalità di scuola così imponente. La manifestazione lasciò una profonda impressione in tutti i musicisti di Parigi, me compreso, che ben conoscevo già tutte queste musiche, ma che non le avevo mai udito interpretare in simile maniera. L'arte di Nikisch mi apparve veramente prodigiosa, e — per quanto abbia udito anche Richter, Mottl, Muck e tanti altri, non ricordo, in tutta la mia

vita di esperienze artistiche, che Mahler e Toscanini da contrapporre al geniale ungherese. Da quel giorno, ebbi numerosissime occasioni di riudire Nikisch, ed ogni suo concerto, ogni sua rappresentazione furono per me altrettanti eccezionali godimenti ed altissime lezioni di arte. La sua versatilità era immensa, ed egli era grande tanto in Beethoven quanto in Weber oppure in Tchaikowski oppure magari in una rapsodia di Liszt o in un valzer di Giovanni Strauss. Aveva una tecnica personalissima, basata tutta sull'avambraccio e su una estrema mobilità del polso. Era poi un attore straordinario, dotato di un bellissimo fisico e di un viso alquanto cupo da autentico « uomo fatale », che si muoveva in scena in modo da innalzare il successo ai più incandescenti gradi. Era insomma un artista di quelli che lasciano una traccia imperitura nella storia della loro arte.

Nel giugno di quel 1907, sposai a Parigi Hélène K., una eccellente musicista cantante e pianista che da anni conoscevo. La nostra vita coniugale durò sino al 1919, cioè fino a quando eventi superiori alle nostra volontà ci costrinsero a dividerci, rimanendo però in rapporti di salda ed incrollabile amicizia. Essa fu sempre per me una devota e fedele compagna, e divise con una profonda abnegazione e con mirabile senso di sacrificio alcuni degli anni più duri, più tristi della mia vita.

L'8 agosto di quel medesimo 1907, terminai un lavoro al quale attendevo da parecchi mesi: l'orchestra-

zione della celebre fantasia per pianoforte *Islamey* di Mili Balakiref. Avevo intrapreso questa partitura senza curarmi di quanto mi era già stato da varie parti riferito, che l'autore cioè aveva sempre ostinatamente negato il permesso di procedere a questa orchestrazione, e che fra coloro che erano incorsi in questo *veto* erano nientemeno che Cortot e Saint-Saëns. Colla beata incoscienza della mia età, pensai che era meglio fare prima il lavoro e poi sottometterlo all'autore. Contavo che, vedendo la mia strumentazione, il vecchio Mili avrebbe disarmato. Ed infatti così fu. Nell'autunno di quell'anno, mandai la partitura a Balakiref a Pietroburgo, ed attesi la mia sorte. Un nuovo giro della *Societé des Instruments Anciens* ci portò fortunatamente in Russia nel dicembre di quell'anno. Giunto a Pietroburgo, trovai Aloys Mooser (il noto critico svizzero ginevrino, il quale allora risiedeva in Russia) che frequentava assiduamente Balakiref. Mi disse subito che il Maest aveva molto apprezzato la mia trascrizione e che de derava vedermi. Si prese quindi appuntamento con Ba lakiref e la mattina dell' 11 novembre (1907) ci recammo da lui verso mezzogiorno. Balakiref faceva allora vita appartatissima e non vedeva più nessuno. Era in rotta con tutti gli altri musicisti, Rimski-Korsakof a capo e non riceveva che Liapunof (il quale passò sempre del resto per essere un suo figlio naturale). Era diventato spaventosamente bigotto e trascorreva intere giornate in chiesa. Bussammo. Si udì dall'interno uno spaventoso stridore di chiavistelli e catene varie, si aprì

la porta e vedemmo il nostro vecchietto con viso sorridente. Una quantità di gatti si affacciavano dietro il maestro e guardavano con viva curiosità i nuovi venuti. Entrammo. Balakiref mi rivolse subito la parola in un ottimo francese, scusandosi tuttavia della sua pretesa mancanza di esercizio, adducendo a scusa: « l'ultimo francese col quale ho parlato era Berlioz ». Seppi poi che egli era assai orgoglioso di aver conosciuto il grande Francese, e che non gli pareva vero di farlo sapere in qualsiasi occasione. La casa era quella di un agiato borghese russo, calda e piuttosto confortabile. Balakiref mi espresse il suo alto compiacimento per il mio lavoro e mi offerse una lettera di raccomandazione per l'editore Jurgenson a Mosca onde pubblicasse la partitura. Giunse poco dopo Liapunof, ed assieme con Balakiref suonarono a due pianoforti la seconda sinfonia del Maestro, che egli aveva da poco ultimata. Eseguirono poi ancora uno dei poemi sinfonici di Liszt. Finalmente Balakiref volle farci udire *Islamey*, e suonò il difficilissimo pezzo con una tecnica ancora perfetta e con una grandiosità che ho raramente udito conferire a questo celebre brano anche dai maggiori pianisti. Quindi ci ponemmo a tavola, dove ci trovammo di fronte ad uno di quei piatti russi da mugik, sovraccarichi di cipolle, di pepe, e di spezierie varie, i quali sono evidentemente fatti per ben altri più robusti stomachi. Cosa tragica: nulla da bere. Balakiref continuava intanto la sua piacevolissima conversazione e non pensava affatto a quei due disgraziati occidentali che co-

minciavano a soffrire pene d'inferno. Egli raccontava molte cose, soprattutto ricordi di Mussorgskj sul quale lo interrogammo ripetutamente. Era certo emozionante pensare che ci trovavamo di fronte ad un uomo che era stato l'educatore di Mussorgskj, di Borodin, di Cui e di Rimski-Korsakof ed al quale l'arte russa doveva tanto. Intanto però la sete si faceva spaventosa. Sperammo che dopo colazione giungesse qualcosa da bere. Invece fu solamente alle 18 che vedemmo spuntare un the, col quale ebbe lieta fine la visita.

La mattina dopo, fui ad una prova di Siloti, il quale da alcuni anni aveva fondato dei bellissimi concerti orchestrali, che egli sosteneva assieme alla moglie con nobile mecenatismo. Avevo con me la partitura di *Islamey*, e presi posto in una poltrona. Appena seduto, mi avvicinò un giovane biondo con un paio di enormi occhiali, il quale mi disse timidamente di aver saputo della mia orchestrazione e che avrebbe assai desiderato vederla. Gli diedi subito la partitura, ed egli si sprofondò per oltre due ore in un attento esame. Me la restituì poi, dicendomi il suo nome che era quello di un illustre ignoto.

Nel giugno del 1911, quando fui presentato dopo la prima rappresentazione di *Petrouchka* a Strawinski, egli mi disse: « Ma noi ci conosciamo già da un pezzo; sono quel giovane che una mattina vi chiese a Pietroburgo di lasciargli vedere *Islamey* ». Dal 1907 al 1911, egli aveva fatto parecchia strada.

Il mio lavoro su *Islamey* destava ovunque viva curiosità. Anche Rimski-Korsakof volle vederlo e mi invitò a casa. Era un uomo molto semplice, alquanto professorale e burocratico. Egli esaminò la partitura con viva attenzione. Mi fece alcune osservazioni che rimasero per me preziose. Anzitutto mi mise in guardia contro l'eccesso dei raddoppi (in questo abuso mio di allora era alquanto visibile l'influenza germanica, straussiana specialmente). Mi disse poi di attenermi ad una tecnica strumentale più facile e citò se stesso ad esempio, dicendomi che aveva sempre scritto per le orchestre di second'ordine e non per quelle « di lusso ». Si abbandonò poi ad un lungo sfogo sulla mentalità dei giovani russi di allora e sul loro indirizzo che egli considerava troppo intedescato e scarsamente nazionale (che cosa direbbe oggi vedendosi trattato dai bolscevichi di « orientalista asiatico? »). Fu con me gentilissimo e mi congedò assai affabilmente.

Fui poi da Glazunof, il quale lodò pure molto il lavoro. Era un uomo gigantesco e timidissimo e che beveva dalla mattina alla notte. Anche da lui ebbi alcuni buoni consigli, benché di ordine assai inferiore a quelli del vecchio Rimski, il quale evidentemente in fatto di strumentazione, la sapeva assai più lunga dei suoi colleghi.

Cesare Cui viveva ancora, ma non lo potei avvicinare. Lo si vedeva del resto di rado. Egli esercitava

ancora la professione di critico. Quando si rappresentava all' Opera Imperiale un dramma di Wagner, egli prendeva posto nella sua poltrona, in uniforme da generale. Dopo la prima scena, si alzava con viso corrucciato, attraversava maestosamente la sala ed usciva sbattendo rumorosamente la porta. Voleva in tal modo dimostrare che esisteva ancora al mondo un uomo, fosse pur solo, che protestava contro Wagner.

La Russia di allora era qualcosa di ben diverso da quella marxista. È probabile, certo anzi, che il popolo fosse rimasto ad un livello di ignoranza bassissimo, ed anche la piccola borghesia non doveva essere molto evoluta. Ma la vita di Pietroburgo e di Mosca era non solo animatissima (lo è tuttora), ma anche straordinariamente divertente. Se la vita teatrale e concertistica è rimasta assai vivace anche dopo la Rivoluzione rossa, allora i teatri ed i concerti erano pieni di un pubblico a base di belle elegantissime donne, che oggi si cercherebbero invano in quei medesimi luoghi. Una quantità di ristoranti e di ritrovi notturni accoglievano dopo lo spettacolo quel medesimo pubblico, e — nella piacevolezza della tavola e della *vodka* — aristocrazia, borghesia ed artisti formavano una medesima classe che faceva le ore piccole in mezzo ad una enorme allegria. Il popolo era tenuto a distanza e gli stranieri di passaggio avevano poche possibilità di entrare a contatto con quello strato sociale. Ripeto, è infinitamente probabile che nella Russia di allora vi fosse una minoranza

che godeva la vita accanto ad una maggioranza che soffriva. Ma è lecito chiedersi oggi se — abolita quella classe che stava bene — non sia subentrata la miseria e la sofferenza universale in tutto il gruppo etnico che compone il sistema delle repubbliche sovietiche. In ogni caso, per chi ha potuto fare un confronto fra la Russia di quei già lontani tempi e quella creata da Lenin, non vi è dubbio che là prima era infinitamente meno tetra, meno stracciona di aspetto e che l'artista si muoveva in mezzo ad un ambiente eccezionalmente vivo ed eccitante.

Da alcuni anni avevo incontrato Pablo Casals e ne avevo subito ammirato la potente arte. Ma nel 1907 i nostri rapporti divennero molto intimi ed ebbi la fortuna di frequentarlo assiduamente fino alla fine del 1911. A quell'epoca, Casals viveva colla violoncellista portoghese Guilhermina Suggia in una piccola villa ad Auteuil. Incontravo sovente da lui Cortot, Jacques Thibaud ed Enesco. Il contatto artistico con Casals fu per me fecondissimo. Accomunato in una identica venerazione per Bach, appresi però da lui a maggiormente penetrare quel mondo sonoro, nel senso della costruttività interpretativa. Ascoltare una *suite* per violoncello solo di Bach eseguita da Pablo Casals è un godimento totale dello spirito e dei sensi. Accanto a Toscanini, Casals rappresenta per me il modello dell'interprete totalmente « spersonalizzato », quello che ha superato ogni problema contenuto nel testo musicale e che raggiunge la

più suprema serenità, dando l'illusione all'ascoltatore di una estrema semplicità aderente al documento scritto lasciato dall'autore, mentre invece quella interpretazione è grande soprattutto per ciò che essa ha saputo ricostruire che non stava scritto (ben disse Strawinski: « ciò che maggiormente vale nella musica, è quanto non si può scrivere »). Anche per Beethoven, Schubert e Brahms, mi fu maestra la intimità col grande Catalano e moltissimo appresi da lui.

Nella primavera di quell'anno (1908), diedi da Gaveau un concerto orchestrale alle spese del quale contribuirono in parte alcuni amici ma che mi lasciò per molto tempo con forti debiti. In questo concerto diressi lavori di Rimski-Korsakof, Enesco, la mia strumentazione di *Islamey* ed un frammento della mia prima *sinfonia*. Ero stato costretto a dare questo concerto perché nessuna delle orchestre parigine aveva voluto aprirmi le porte.

Fu in quel medesimo anno che Diaghilef organizzò all' *Opéra* la prima rappresentazione in Francia di *Boris Godunof* con Scialiapin. Il lavoro produsse una impressione enorme. Alcuni critici si affrettarono a spandere la notizia che Debussy « era tutto contenuto in Mussorgskj » cosa che destò l'ilarità di noi tutti.

Verso l'estate, cominciai la composizione di una *seconda sinfonia in do minore* alla quale lavorai con

molto impegno. Questa partitura è rimasta inedita. È un lavoro di circa 3/4 d'ora, dietro il quale si scorgono imperiose le ombre di Mahler e di Strauss e — meno visibili — quelle di Rimski e di Balakiref. È curioso rilevare come — vivendo già in Francia da undici anni ed avendovi completato la mia educazione artistica — io subissi così poco l'influenza dell'ambiente circostante. Questo deriva senza dubbio dalla mia natura italiana che era già allora fondamentalmente anti-impressionistica e che cercava istintivamente altre vie che non quelle seguite allora dalla maggiore arte francese.

Nel settembre del 1908, chiesi un appuntamento al vecchio Saint-Saëns per sottoporgli un lavoro mio, e ne ebbi la seguente lettera:

24 septembre 1908

« *Mon cher ami,*

cela m'intéresserait fort, mais je n'ai guère de temps pour m'occuper des travaux des autres. Voulez-vous un bon conseil? Faites comme moi qui dès l'âge de dix-sept ans, n'ai montré mon travail à personne.

Tout à vous.

Camille Saint-Saëns ».

È una lettera che ho preziosamente conservata, perché tipica della mentalità del suo autore. Debbo tuttavia aggiungere che non mi è riuscito di seguire il suo esempio e che ho speso gran parte della mia vita ad aiutare gli altri.

Il 20 febbraio 1909, il *Figaro* pubblicava lo storico « Manifesto » di F. T. Marinetti sul Futurismo, che produsse una profonda impressione a Parigi. Comunque si possa oggi giudicare quel movimento artistico, non va dimenticato che era quella la prima manifestazione di uno spirito temerario, ribelle e svecchiatore che provenisse dall'Italia, da troppi anni purtroppo considerata, in materia di arte, come la « terra dei morti ». Anche se le realizzazioni di quei futuristi non corrispondevano sempre alle intenzioni, pure il vedere sorgere da noi uno spirito che esaltava l'amore del pericolo, l'energia, la ribellione, la aggressività, insomma la equiparazione della bellezza e della lotta, la glorificazione della guerra, « *le belle idee per cui si muore* » come concludeva Marinetti, fu per noi una impressione di giocosa letizia e parve (ed infatti era, perché quelle medesime idee dovevano formare poi parte essenziale della dottrina fascista) l'annuncio di una prossima nuova più grande Italia. In ogni caso, accanto ai titoli grandissimi che vanta Marinetti nella nostra rivoluzione spirituale, va ricordato — e non è questo un piccolo merito — che il futurismo è stato l'unico movimento artistico italiano che, dopo il 1870 e sino al 1914 — abbia avuto risonanza mondiale ed anche una universale influenza.

Coll'anno 1909, lo sviluppo musicale del quale Parigi era già da lunghi anni il focolare, raggiungeva un punto culminante. Alle antiche orchestre del *Conservatoire*, *Colonne*, *Lamoureux*, si aggiungevano adesso

quelle fondate da Sechiari e da Hasselmans e più tardi quello di Monteux. Una *Società Bach* era pure sorta in quegli anni la quale faceva poco a poco conoscere ai Francesi l'*opera omnia* del « Cantor ». I nomi dei pianisti erano quelli di Paderewski, Lamond, Rosenthal, Pugno, Cortot, Risler, Busoni, d'Albert, Albeniz, H. Bauer, Galston, Arth. Rubinstein, Von Dohnanyi, De Pachmann, B. Selva, R. Viñes, Granados; quelli dei direttori: Richter, Mottl, Weingartner, Mengelberg, Mascagni, Safonoff, Nedbal, Steinbach, Nikisch ed il nostro Marinuzzi che dirigeva le opere italiane all'*Opéra-Comique* (primo straniero ammesso a tanto onore); fra i violinisti, vi erano in prima linea Ysaye, Kreisler, Thibaud, Flesch, Enesco, Capet, Serato, Burmester; i violoncellisti si chiamavano Casals, Suggia, André e Gérard Hekking, Salmon, Bonucci; e quanto ai complessi citerò solo quelli intitolati a Capet, Rosé ed Hayot, e l'inmenticabile duo formato da Ysaye e Pugno. Oltre ai ıtanti lirici, venivano ogni anno a Parigi insigni inpreti da camera quali Raymond von Zur Muhlen, Lula .ysz-Gmeiner ed Ernestine Schumann-Heink. Si può insomma dire che Parigi aveva in quegli anni raggiunto la « parità » musicale con Londra, Berlino e Vienna.

Questo per quanto riguardava l'arte interpretativa. Per quella creativa la vita della metropoli francese non era meno intensa, ed aspra era la lotta tra le varie correnti in cui si divideva allora la musica nazionale. Sia lecito, ad un musicista che ha vissuto in quell'ambiente

Biblioteca Musicale Provinciale "L. Boccherini" - Lucca

e che ne ha quindi penetrato ogni mistero, di definire, sia pur sommariamente, la formazione delle tendenze di cui sopra.

Non è priva di analogia la situazione musicale della Francia del primo Ottocento con quella dell'Italia, nel senso (senza che nessuno pensi a paragonare neppur un istante Auber con Rossini oppure Meyerbeer od Halévy con Verdi) che tutta la attività musicale della nazione era orientata verso il teatro. Vi era stato, è vero, il fenomeno Berlioz. Ma questo era passato come una meteora, quasi totalmente incompreso in patria (chi ne trasse subito insegnamento furono gli stranieri) e la sua influenza era rimasta pressoché nulla su musicisti come ad es. Gounod. Dimodoché urgeva — volendo realmente che la Francia ritrovasse la tradizione perduta dei Rameau e dei Couperin (tradizione musicale antichissima che risale, a traverso il meraviglioso Pérotin, sino alle fonti popolari del Medio-Evo ed a quelle gregoriane) era necessario restaurare in quella nazione il culto della musica pura, vale a dire del sinfonismo e della musica da camera. Due uomini si assunsero questo compito rigeneratore e furono César Franck e Camille Saint-Saëns. La loro azione però si svolse in senso assai diverso. A Franck, musicista belga recante in sé tutte le caratteristiche mistiche e religiose della sua razza, era destinato di restaurare in Francia il senso della severità musicale e della disciplina, senso che non aveva certo potuto svilupparе il regno del fastoso e superficiale *grand-opéra*

ottocentesco. Si può tuttavia osservare che l'azione di Franck si svolse sempre su un piano di alto rigore artistico ma senza nessuna concessione al vero spirito francese, il quale è latino-celtico e ben lontano dalle nebulosità fiamminghe. Saint-Saëns invece sembra avere avuto per missione di servire da intermediario fra la alta cultura germanica e le esigenze dello spirito gallico. Egli introdusse nel suo paese l'insegnamento germanico, ma seppe prendere soprattutto le mosse da Mendelssohn, rendendo così la lezione assai più accettabile per i suoi conterranei. Infinitamente più francese d'altronde di Franck, egli rappresenta in musica una propaggine del più puro spirito voltairiano, di quello spirito cioè di una chiarezza così trasparente, così rigorosa ed asciutta da poter essere chiamato (come felicemente disse Leopardi della lingua stessa francese) *geometrico*.

Da questi due uomini, partono due correnti. La prima, quella che fa capo a Franck, ha dato per discendenza Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Déodat de Severac ed alcuni altri minori. Nessuno però di questi musicisti ha saputo liberarsi dallo spirito nordico franckista, al quale si è venuto poi sovrapponendo quello fanatico e pedante di d'Indy. Come ho già avuto occasione di rilevare, l'insegnamento della *Schola Cantorum*, che voleva essere una rivoluzione nei riguardi del vecchio Conservatorio ufficiale, apparve in breve tempo quello che era in realtà: una vera e propria reazione anti-storica. Il solo discepolo di d'Indy che abbia raggiunto una autentica notorietà (e che sia stato un grande artista) fu Albert

Roussel. Ma era questi una natura così originale ed indipendente da poter « resistere » a qualsiasi maestro anche se — come era questa volta il caso — totalmente contrario al suo temperamento.

Saint-Saëns non insegnò, ma ebbe però due discepoli di eccezionale importanza: Paul Dukas e Gabriel Fauré. In questi due musicisti, l'insegnamento dell'autore di *Sansone e Dalila* è palese. Ma in ambedue si incontra, accanto al senso di classicità che essi ereditarono dal loro maestro, una sensibilità ad un tempo squisitamente francese e moderna che è totalmente nuova. Entrambi architetti capaci di innalzare vaste costruzioni sonore, porgono però ascolto agli sviluppi post-wagneriani del linguaggio musicale e la loro armonia si fa raffinatissima e preziosa. Più eclettico il Dukas, più personale il Fauré, ambedue rappresentano nondimeno un indirizzo musicale totalmente francese e che riesce a fondere in una rinnovata classicità gli elementi delle preoccupazioni armoniche di quell'epoca, preoccupazioni che occupavar il primo posto nei problemi di quel periodo storico.

Per quanto fossero singolari queste due personalità, tuttavia — vedute oggi colla distanza del tempo — è evidente che si trattava sempre di tendenze che erano legittimate dalla storia musicale francese e che riflettevano pienamente lo spirito nazionale. In Dukas troviamo infatti le più belle qualità galliche di fattura, di discorsività, di eleganza unita a robustezza; in Fauré troviamo invece un senso intimo musicale qualche volta al-

quanto « salottistico », ma che in fondo si riallaccia (e questo è evidente soprattutto nei *lieder* giovanili di quel maestro) alla tradizione gounodiana. Insomma, per quanto quei due maestri rappresentassero una parola nuova ed anche audace, il volto classico della musica francese non mutava ancora connotati a traverso le loro creazioni. Ma quando sorse la singolarissima personalità di Claudio Debussy, parve che la musica francese dovesse improvvisamente sconfinare e battere strade mai pensate prima. Oggi che vent'anni ci dividono dalla morte di quello straordinario musicista, può sembrare impossibile che, lui vivente, si dovesse così aspramente negare ogni carattere nazionale alla sua arte. Dopo le innumeri « esperienze » che ha traversato la musica in questo ultimo periodo, l'arte del grande Claudio ci appare come una purissima espressione di quanto offra di più sorridente, di più armonioso l' *Ile de France*. Ma, a giustificare le opposizioni che incontrò quell'arte alle sue origini, occorre anche riconoscere che nessun musicista francese aveva subito tante influenze straniere e soprattutto influenze le quali si facevano probabilmente sentire per la prima volta in Francia. Una di quelle influenze — che spiega certe misteriose affinità — è quella di Schumann. Accanto a quella, è non meno palese quella di Chopin. Infine, è innegabile che la conoscenza di Mussorgskj è stata decisiva per l'orientamento finale di Debussy e che ha potentemente influito su lui nel senso di liberarlo da ogni pericolo wagneriano e di indirizzarlo verso altri orizzonti. Si deve insomma rico-

noscere che gli elementi storici i quali hanno così potentemente contribuito a formare la inconfondibile personalità debussiana, erano prevalentemente stranieri e rappresentavano a quei tempi un insieme di influenze che « giuocava » per la prima volta in Francia.

L'ostilità fra la corrente debussista e quella d'Indysta rimase sempre — e non poteva essere altrimenti — inconciliabile. Per la *Schola Cantorum*, la musica debussiana rappresentava qualcosa di pernicioso e di immorale, ed ogni contatto con questa arte veniva severamente proibito agli alunni di quell'istituto. Per i debussiani invece, la mentalità scholistica era oggetto di continua derisione ed incessanti motteggi, un po' come i « Filistei » ai tempi eroici dei *Davidsbündler* di Schumann.

Né, d'altra parte, era facile un accordo tra i seguaci di Debussy ed il gruppo che faceva capo a Fauré (Ravel eccettuato). Fauré e Debussy erano inevitabilmente destinati a divenire una antinomia, se non nel pensiero pratico, per lo meno in quello ideale. Dalla parte dei fauréani la musica rimaneva formale, lineare e contrappuntistica; mentre invece la scuola di Debussy era essenzialmente armonistica, coloristica ed impressionistica. Il gruppo debussista inoltre fraternizzava coi pittori e coi poeti, tentando di abolire i limiti fra le varie arti e cercando ispirazione nei quadri e nelle poesie, mentre Fauré ed i suoi seguaci si tenevano rigorosamente attaccati alla musica, che consideravano come un linguag-

gio totalmente autonomo (in questo non sarò certamente io a dar loro torto) e si interessavano mediocremente non solo alle raffinatezze dei poeti simbolisti e dei pittori impressionisti, ma persino alle nuove conquiste armoniche e timbriche dei debussiani. Come già ho detto, Ravel fu il solo musicista che raggiunse un perfetto equilibrio fra quelle due grandi correnti e che seppe risolvere tutti i loro problemi in quell'unico e vittorioso senso che gli imponeva la sua fortissima personalità.

È un luogo comune purtroppo assai diffuso, il dire che Ravel non fu altro che un epigono di Debussy, qualificandolo senz'altro di impressionista. Errore deplorevole contro il quale occorre reagire energicamente. È vero che molte delle influenze che hanno determinato la formazione di Claudio sono le stesse che stanno alla base dell'arte raveliana; Chopin ed i Russi in prima linea, oltre residui debussiani ed alla eredità fauréana. Ma vi è Ravel un'altra influenza molto importante, che è evinte in composizioni quali la *Pavane pour une Infante défunte*: quella di Emmanuel Chabrier, musicista francese al 100 %, malgrado abbia operato in mezzo alla tormenta wagneriana. Ravel poi va considerato anche — sebbene non ne abbia mai avuto vere e proprie lezioni — come un discepolo di Saint-Saëns, dal quale ha ereditato lo spirito formale ed anche un certo scolasticismo, consistente in una inguaribile compiacenza a superare ad ogni momento (ma sempre sotto un abile travestimento) artifici di mestiere quali fugati, inversioni,

canoni, strette, ecc. E questo suo spirito costruttivo e, ripeto, scolastico, è palese sin dai celebri *Jeux d'eaux*, perfetto « primo tempo di sonata ». Aggiungeremo poi l'influenza iberica pervenuta a Ravel per il tramite della discendenza basca. Questo insieme di circostanze spiega il fatto che Ravel, pur avendo posto radici nell'impressionismo, doveva presto staccarsene e andare verso un'arte che sovente costituisce, per la sua costruttività e per la sua saldezza snella e nervosa, una vera e propria negazione delle evanescenze e delle imprecisioni impressionistiche.

Una ultima corrente va ricordata, ed è quella verista (che ha non pochi contatti colla nostra omonima). Fa capo quella (come del resto anche la italiana) a Bizet ed alla sua *Carmen*. Dopo questo capolavoro, troviamo infatti Alfred Bruneau (il suo *Rêve* zoliano fu ai suoi tempi un atto di fede e di coraggio), Massenet ed infine il Charpentier della *Louise*. Questa corrente è essenzialmente teatrale ed assai meno preoccupata delle altre di problemi stilistici ed estetici. Ha però il merito di aver rinnovato il melodramma francese e di avergli aperto nuovi orizzonti che — se pur sono oggi definitivamente chiusi — significavano a quei tempi nuove libertà espressive e soprattutto emancipazione dalla tirannia wagneriana.

Tale il quadro (se pur sommario) delle varie correnti musicali francesi trent'anni fa. Se la tendenza fran-

ckista è rimasta piuttosto irrigidita nella sua posizione intransigente ed ortodossa, le altre correnti hanno talvolta comunicato fra di loro. Come Saint-Saëns ha influito su Ravel parallelamente a Debussy, così Massenet ha insegnato non poco al primo Debussy e Debussy a sua volta a Dukas. Tutte queste tendenze (se ne eccettuiamo forse quella franckista che non riuscì mai a liberarsi totalmente dalle sue origini wagneriane-lisztiane-fiamminghe) hanno però una caratteristica comune nel loro spirito nazionalista, inteso come volontà di ridare vita, vigore ed attualità ad una tradizione musicale spenta ed assopita da oltre un secolo e mezzo ed a liberare la musica nazionale dalla soggezione alla Germania che aveva, per tutta l'epoca wagneriana, costituito una gravissima minaccia per i Francesi. Era questa una altissima lezione per un giovane come me, il quale ormai aveva superato ogni pericolo di assorbimento da parte del paese dove viveva, e che cominciava ad intravedere, a sua volta, se pur ancora confusamente, la necessità nostra italiana di restaurare una tradizione strumentale essa pure spenta da più di un secolo.

[Accanto a me, un altro giovane straniero meditava lui pure sullo stesso problema, e gli era riservato dall'avvenire di risolverlo in modo stupendo: quel giovane era De Falla, al quale la Francia diede quell' insegnamento che la sua patria non era in grado di assicurargli e che imparò a Parigi come dovesse operare per ridare vita alla tradizione iberica, ridotta nello scorso secolo alle *Zarzuelas* ed alle canzoni da caffè-concerto].

Da quell'anno 1909, ogni mia azione obbedì a quella volontà suprema di dedicare ogni mia forza, ogni mia attività al raggiungimento di uno stile nostro, che fosse basato sul grande passato nostro strumentale ma che fosse anche attuale per il suo linguaggio musicale. Ma la via da percorrere era assai lunga, e fu anche molto più lunga di quanto avrei creduto nei primi entusiasmi giovanili.

Nel 1871, Saint-Saëns aveva fondato, assieme a Romain Bussine, Alexis de Castillon, Eduard Lalo, César Franck e Georges Bizet, quella *Societé Nationale de Musique*, che fu per tanti anni, come ben disse Romain Rolland « la culla o meglio il santuario dell'arte francese, per il quale è passato tutto quanto di grande vi è stato nella musica francese dal 1870 in poi ». Col 1900 però, il gruppo della *Schola Cantorum* si era impadronito praticamente di questo importante organismo, trasformandolo in poco tempo, da intenso focolare di ardimenti e di novità quale era stato fino allora, in un feudo di reazionismo ove soli trovavano accoglienza i discepoli di d'Indy. Nei primi mesi del 1909, un lavoro di Delage (amico e discepolo di Ravel, quello stesso che doveva pochi mesi fa raccogliere l'estremo respiro del suo maestro) presentato per il concerto orchestrale che dava annualmente la *Societé*, venne bocciato. Ravel si indignò e si mise all'opera per fondare una nuova società dissidente, che si chiamò *Societé Musicale Indépendante* e che ebbe per lunghi anni vita assai brillante.

Il primo presidente fu Gabriel Fauré ed i fondatori Florent Schmitt, Roger-Ducasse, Jean Huré, Louis Aubert, Emile Vuillermoz, Manuel de Falla, Joaquin Turina ed Alfredo Casella. Tale iniziativa contribuì ancora ad inasprire la lotta fra il gruppo scholista e quello che faceva capo a Fauré, Debussy e Ravel.

Uno dei primi e più assidui membri della *S. M. I.* fu Gabriele d'Annunzio, il quale, venuto « esule volontario » in Francia nel 1910, volle subito iscriversi a questa associazione per la quale egli ebbe sovente parole di viva simpatia. Ogni anno, regolarmente, il segretario generale della *S. M. I.* (dal 1911 sino al 1914 fu quella la mia mansione) riceveva l'assegno del Poeta con una letterina di accompagnamento scritta su carta già intestata col famoso motto *me ne frego* (che a quell'epoca faceva piuttosto scandalo).

Da anni mi ero acceso di un vivo entusiasmo per la personalità di Gustav Mahler, il quale era totalmente sconosciuto in Francia. Ne avevo studiato tutte le sinfonie e le possedevo praticamente a memoria. Un giorno di quell'aprile (1909), una amica viennese mi ebbe un appuntamento con Mahler, il quale era di passaggio da Parigi tornando da New York. Era un uomo assai piccolo, di un tipo viennese-boemo alquanto « schubertizzante ». Era nervosissimo e non stava un secondo tranquillo. Fu subito assai affettuoso con me, e quando vide che sapevo a memoria tanta musica sua, ne rimase sin-

ceramente commosso. Ho conservato di lui una delle più nobili impressioni che mi abbia mai prodotto un musicista, e da quel giorno non ho cessato di venerarlo, anche se, coll'andare degli anni, la mia ammirazione per la sua musica ha subito qualche mutamento nel senso di una maggiore capacità a distinguere il bello dal brutto in quell'arte potente e geniale ma anche disuguale. Ho però molto imparato da quello studio, soprattutto in fatto di strumentazione, ove Mahler si trova in una posizione così diversa e tanto più vicina a noi di quella di R. Strauss, maestro che forse avevo troppo « digerito » nei primi tempi dei miei studi di orchestrazione.

Nella primavera del 1909, Parigi fu la sede di un avvenimento artistico del quale non è facile — per chi non ne fu spettatore — immaginare l'importanza e lo splendore: la prima stagione dei *Balli Russi* creati da Serge de Diaghilef. Era questi una delle più singolari personalità che conti la storia dell'arte: uomo di nascita aristocratica, racchiudeva sotto un fisico massiccio una psicologia complicatissima e che lo rendeva per quei molti che non lo conobbero intimamente, impenetrabile; a volte di una estrema dolcezza, tal'altra volta di una brutalità barbarica; quasi sempre di una estrema cortesia, altre (rare però) volte invece rozzo e violento. Aveva una vastissima cultura. Non era pittore, né musicista, né poeta, né scenografo, né regista, né coreografo, e nemmeno impresario; ma in ognuna di queste attività una formidabile genialità, un infallibile istinto, una inesauri-

bile vitalità lo facevano padrone e maestro a tutti. Certo, non credo che sia mai esistita nella storia del teatro una personalità a questo punto capace di scoprire nuovi ingegni e di radunare attorno a sé, in una unica sintesi artistica, tante energie creatrici di ogni genere. Basterebbe, ad imperitura sua gloria, l'aver presentito il genio di Strawinski e l'averlo aggregato alla propria azione, in modo che il giovane Igor ebbe la fortuna di scrivere per un organismo teatrale non solamente già esistente ma in stupenda efficienza lavori quali *L'uccello di fuoco*, *Petrouchka*, *La Sagra della Primavera*, *L'usignolo* ed infine *Nozze*, lavori che — non esistendo Diaghilef ed il suo teatro — forse non avrebbero mai veduto la luce. Nel campo della scenografia, non sono minori i meriti di Diaghilef; egli chiamò a collaboratori pittori come Bakst, Roerich, Benois padre, Larionof, Gonciarova, Picasso, Matisse, Derain, Sert e tanti altri. Nel settore infine della danza e della coreografia, egli riunì un complesso di artisti (dei quali molti avevano studiato col nostro Cecchetti, maestro di ballo a Pietroburgo) che furono Pavlova, Ida Rubinstein, Br. Nijinska, Lopokova, Tchernitcheva, e, fra gli uomini: l'indimenticabile Nijinski, Fokine, Bolm e più tardi Massin e Lifar. Il repertorio della prima stagione comprendeva *Le Pavillon d'Armide* (che cotituì la rivelazione di Nijinski), *Cléopâtre* (colla Rubinstein), le danze del *Principe Igor* e varie altre creazioni. Negli anni seguenti, il programma comprese poi (oltre ai lavori di Strawinski già citati) *Tamar* (di Balakiref), *Carnaval*, *Le spectre de la rose*,

La Tragédie de Salomé (di Schmitt), *Daphnis et Chloê* (di Ravel), *Jeux* ed il *Prélude à l'Après-midi d'un faune* di Debussy, la *Josephslegend* (di R. Strauss), *Il Tricorno* (di De Falla), e, più tardi ancora, giovani come Auric, Poulenc e Rieti. Diaghilef estese talvolta la sua attività anche all'opera lirica, rappresentando così *Ivan il terribile* di Rimski, *Kovancina* di Mussorgskj (terminata e strumentata da Ravel e Strawinski), ed infine *Il Gallo d'oro*, la ultima opera di Rimski, del quale egli diede nel 1913 una meravigliosa edizione colle scene di Natacha Gonciarova.

Possono oggi sembrare eccessivi ed anche ingenui gli entusiasmi che destò al suo apparire quello straordinario spettacolo scenico, raduno mai veduto prima di talenti e di energie eccezionali, che costituiva una vera e propria forma d'arte teatrale totalmente nuova. Parve davvero che il melodramma fosse scosso alle basi e che ad esso dovessero subentrare nuove forme teatrali basate sull'unione di tutte le arti, voce e parola però escluse. Se anche l'avvenire ha poi dimostrato quanto vi fosse di errato in questo momentaneo generoso entusiasmo, rimane nondimeno immenso l'attivo recato da Diaghilef e dal suo teatro nella storia dell'arte scenica; rimangono, a suo imperituro titolo di gloria, i lavori musicali — quelli di Strawinski, Ravel e De Falla a capo — che furono creati per incitamento suo; rimane infine la enorme influenza lasciata sulla scenografia, sulla coreografia e sulla regìa da quello spettacolo, che non dimentica certo chi ebbe la ventura di assistervi.

In simile ambiente di splendore artistico e di vivissimo ardore, cominciai due lavori orchestrali importanti nei quali intendevo affrontare per la prima volta il problema della creazione di uno stile ad un tempo italiano per il suo spirito ed attuale per il linguaggio sonoro. Fu uno di quelli, la *Suite in do maggiore* (op. 13), la quale contiene ancora alcuni residui fauréani, ma dove si trova per contro una *bourrée* la quale si può già definire indiscutibilmente « caselliana ». L'altro lavoro però era di assai maggiore impegno e resiste infatti oggi ancora al peso degli anni; ed è la rapsodia *Italia*. Era normale che, volendo creare una musica nostra, chiedessi appoggio (come tanti altri fanno ancora oggi, con minor ingenuità della mia però) al *folklore* nazionale. È questa una fase del nazionalismo che caratterizza sempre gli albori delle nuove scuole oppure i primi passi di personalità che cercano appunto di creare uno stile nazionale. Che questo inserire una documentazione popolare in lavori lirici e sinfonici sia un espediente che ha ormai fatto il suo tempo, e che sia soprattutto un modo alquanto facile e sbrigativo di raggiungere almeno una « apparenza » nazionale, lo sappiamo oggi tutti. Ma non si deve dimenticare che *Italia* fu scritta nel 1909 da un giovane di 26 anni, esule sin dalla prima adolescenza e che viveva in un ambiente nel quale era ben difficile creare uno stile come quello che sentivo in me e che cercavo con questo lavoro di realizzare. Ma una cosa però mi reca oggi ancora alta soddisfazione in quella rapsodia; ed è il fatto che — concepita in mezzo

ad un ambiente musicale il qule era prepotentemente dominato dall'impressionismo, quel lavoro sia riuscito così anti-impressionistico. Nulla vi è infatti di più lontano dal debussysmo di quella architettura già così lineare e monumentale. Ed il carattere severo e privo di superflue ornamentazioni di tutta la composizione sta oggi ancora a dimostrare che già era formata in me la coscienza della via da percorrere, quella sia pur lunga e faticosa via che doveva portarmi molti anni dopo all'arte dei miei ultimi lavori.

La composizione d' *Italia* fu condotta a termine in soli quindici giorni. La partitura venne terminata durante l'estate in Piemonte.

[Non è privo di interesse il notare che questa rapsodia non giunse in Italia, e più precisamente all'*Augusteo*, che il 17 febbraio 1924, vale a dire quindici anni dopo la sua composizione e dopo essere stata eseguita da tutte le orchestre del mondo].

Nel dicembre del medesimo 1909, ritornai in Russ con la *Societé* di Casadesus. Questa seconda volta era vamo ospiti di Sergei Kussewitzki. Questo singolare artista, che aveva esordito così brillantemente come virtuoso del contrabasso, aveva negli ultimi anni sposato una donna assai intelligente e ricchissima, e si era dedicato alla direzione d'orchestra. La vita che egli conduceva allora era quella di un gran signore e di un mecenate. Possedeva sontuosi palazzi a Mosca ed a Berlino. Teneva a disposizione in casa una orchestra sinfo-

nica colla quale « studiava » ogni giorno, come fosse stato un semplice pianoforte. Aveva fondato a Mosca concerti sinfonici bellissimi ai quali invitava direttori e compositori come Nikisch, Fried, Debussy oppure Scriabin. E in quel medesimo anno aveva fondato assieme alla moglie, consacrandovi un capitale di 1.250.000 franchi, la *Russische Musik Verlag*, la casa editrice russa cioè più importante accanto a quella storica di Belaief. Alcuni anni più tardi, e più precisamente nel 1914, egli organizzò nell'estate una crociera musicale sul Volga, rimasta memorabile. Una nave trasportava durante un mese i Kussewitzki, cento invitati fra i maggiori musicisti di Europa ed America, il relativo personale ed infine l'orchestra dei concerti K., la quale suonava a bordo ed ogni giorno scendèva a terra per dare un concerto alle popolazioni che si incontravano navigando. Negli ultimi anni, Kussewitzki è divenuto direttore della *Boston Symphony Orchestra* e di questa falange ha saputo fare un insieme sinfonico che oggi non conosce rivali al mondo.

La sera del 7 dicembre (sempre del 1909), trovandoci all'*Opera Imperiale* di Mosca, Kussewitzki ci chiamò e ci disse che saremmo partiti tutti la sera seguente per Jasnaia Poliana a far musica da Tolstoi. È inutile dire con quale allegrezza si accolse la notizia. La sera seguente, partimmo dal capolinea di Koursk (ferrovia di Siberia) e giungemmo ad una piccola stazione la mattina seguente di buon'ora. Mezz'ora di slitta a traverso boschi e neve e si giunse alla casa del grande

vecchio. Sulla porta della grande casa di legno — assai semplice esteriormente — ci attendeva un domestico con una corona da conte su ogni bottone della livrea, cosa alquanto inattesa, ma che seppi più tardi essere una esigenza della moglie. Entrati nell'anticamera, trovammo Tolstoi vestito colla solita *blouse* da mugik e gli stivaloni che ci accolse molto festosamente. Ci disse, in un purissimo francese, di aver già udito in sogno, nella precedente notte, la nostra musica, ma di essere però certo che quella che gli avremmo donata sarebbe ancora più bella. Subito ci pose al lavoro e suonammo per circa due ore. Egli era instancabile e chiedeva sempre qualche cosa di nuovo. A mezzogiorno vi fu la colazione. Ad onor del vero, era un *menu* sul tipo di quello già subito da Balakiref, e che certo non si poteva dire piacevole per gente latina. Ma poco si pensava alla col zione, assorti come eravamo a contemplare quella sto figura e ad ascoltarne la voce. Dopo il the, Tolstoi a cavallo e andò a cavalcare per due ore nei bo (aveva ottant'anni ma praticava quotidianamente ques esercizio). Visitammo la casa. Egli viveva in una modestissima cameretta di tipo francescano: un lettino di ferro, un lavabo e, in una piccola biblioteca a capo del letto, libri sacri in molte lingue (egli ne leggeva correntemente quattordici, tra cui il latino, il greco, l'ebraico e l'arabo). A pianterreno, vi era la camera ove egli aveva scritto quasi tutti i suoi maggiori capolavori, tra cui *Resurrezione* ed *Anna Karenine*, studio esso pure di estrema semplicità. Il tardo pomeriggio si passò in pia-

cevoli conversazioni. Tolstoi si informò minutamente della mia vita, dei miei genitori, e mi disse che gli sembravo troppo gracile e che avrei dovuto curare la salute non meno dello spirito. Dopo cena, si ricominciò a fare musica di ogni genere. Suonammo musica antica; io, suonai pezzi di pianoforte; accompagnai Kussewitzki che suonò da par suo varie musiche. La notizia del concerto si era sparsa nei dintorni, e numerosi contadini si erano introdotti furtivamente nelle camere adiacenti ad ascoltare. Quando Tolstoi se ne accorse, fece entrare tutti questi popolani, offrendo egli stesso da sedere alle donne. Alle undici, ora nella quale egli si coricava invariabilmente, si alzò e tutti noi con lui. Ci disse, con una voce che sento ancora risuonare nel mio orecchio: « Vi sono infinitamente grato di questo vostro dono musicale; vi auguro ogni bene, e spero di rivedervi ancora su questa terra, oppure, nell'al di là », ed aggiunse sorridendo stranamente: « *s'il y a un au-delà....* ».

I suoi gusti musicali erano assai confusi. Non capiva Bach, perché troppo « sapiente ». Amava molto Beethoven. Chopin gli era molto caro. Wagner gli riusciva incomprensibile e dei moderni non aveva qualche simpatia che per Mussorgskj.

Verso il principio del 1910, feci il giro di tutti gli editori francesi per tentare di far pubblicare *Italia* e la *Suite in do maggiore*. Ovunque trovai cortesi rifiuti, dovuti alla mia qualità di straniero. Da Ricordi non era allora il caso di pensarci, perché Tito Ricordi aveva per-

sino negato il permesso di adoperare *Funiculì-Funiculà* nel finale di *Italia* e fu solamente dietro intervento personale di Luigi Denza che lo concesse. Ebbi allora l'idea di scrivere a Mahler pregandolo di usare la sua alta autorità onde aprirmi le porte di qualche casa tedesca. Mi raccontò più tardi la sua vedova, che egli, appena ricevuta la mia lettera, prese con sé le due partiture che gli avevo inviato e si recò senz'altro dal dott. Hertzka, il direttore dell'*Universal-Edition* di Vienna, al quale fece immediatamente prendere i due lavori a condizioni che non avrei mai sognato.

Il 17 aprile, Mahler diresse a Parigi ai *Concerts-Colonne* la prima esecuzione della sua seconda sinfonia co cori. Questa esecuzione, la prima che avvenisse di q compositore in una società sinfonica francese, era op mia. Da oltre un anno, acceso di entusiasmo per qu l'arte, avevo fatto innumerevoli passi e mosso infinit persone influenti onde riuscire a mettere in piedi questa esecuzione, la quale fu resa possibile solamente da cospicui interventi finanziari della *Societé des Grandes Auditions Musicales* e dalla *Societé des Amis de la Musique*, società che si guardavano in cagnesco, ma che la mia fede e la mia tenacia riuscirono miracolosamente a mettere d'accordo in favore di Mahler.

Il 23 aprile, diedi alla Sala Gaveau un altro concerto (sempre col generoso aiuto di qualche amico) nel quale diressi le prime esecuzioni della *Sinfonia* n. 2, della

Suite in do maggiore e di *Italia*. Il concerto ebbe lietissimo successo di pubblico e di critica. Nell'autunno del medesimo anno Mengelberg mi invitò ad Amsterdam a ripetere lo stesso programma.

Il 12 settembre mi recai a Monaco-Baviera per assistere alla prima esecuzione, diretta dall'autore, della ottava *Sinfonia* di Mahler (che si dava quella volta con due cori di 250 voci ognuno, un coro infantile di 350 voci, sette solisti ed una orchestra di 146 esecutori). Fu la ultima volta che vidi il Maestro. Era alquanto stanco. Volle però parlare alquanto con me, e mi disse che intendeva ormai lasciare New York dove si trovava malissimo e ritornare all'Opera di Vienna, dove pensava di farmi chiamare a collaborare con lui come sostituto. Purtroppo questo suo progetto non doveva più realizzarsi....

Dopo il doloroso insuccesso del concorso Diémer nel 1906, avevo abbandonato il pianoforte come virtuosismo. Ma mi ero dedicato a fondo alla musica da camera e all'accompagnamento di cantanti eccezionali. Ebbi così la fortuna di lavorare per molto tempo con Victor Maurel, con Lula Mysz-Gmeiner, con Ernestina Schumann-Heink e con Marya Freund. Con questi insigni cantanti, ebbi occasione di conoscere e di imparare a fondo il vastissimo repertorio di *lieder* di Schubert, Schumann, Brahms, H. Wolf, Grieg e R. Strauss, conoscenza che ha contribuito non poco ad allargare la mia esperienza generale della musica. Feci anche, in

quei medesimi anni, moltissima musica da camera con virtuosi come Ysaye, Thibaud, Casals, Enesco ed altri grandi artisti. Esperienza questa pure preziosa e sommamente utile.

Nel gennaio del 1911, il pittore Jacques Emile Blanche, col quale ero legato da ottima amicizia, ebbe l'idea di farmi scrivere un balletto da presentarsi poi a Diaghilef. Egli incaricò Jean Louis Vaudoyer di stenderne la trama, e così nacque *Le couvent sur l'eau*, ovverosia *Il Convento veneziano*. Di quel che pensi oggi di quel lavoro (terminato l'anno seguente) dirò poi.

Nella primavera di quell'anno, la *Societé Musicale Indépendante* (la quale proseguiva molto vivacemente e felicemente la sua vita di battaglia) organizzò un singolare concerto, purtroppo non mai più rinnovatosi. Era un concerto dove non si pubblicavano i nomi dei compositori, ma viceversa il pubblico doveva designarli a traverso un *referendum* finale. Il risultato fu amenissimo. Una composizione di un facoltoso dilettante venne attribuita a Brahms, Schumann e persino Beethoven. Per contro, le *Valses nobles et sentimentales* di Ravel — che ebbero in quel concerto la loro prima esecuzione — non incontrarono che in quattro o cinque schede la loro vera paternità.

Il 10 maggio, venni ammesso alla Società Francese degli Autori e Compositori (la cosidetta *Sacem*). In

tempi recenti, questa mia appartenenza ad una società straniera è stata interpretata in senso sfavorevole alla mia italianità. Ma mi è assai facile il rispondere che entrai in quella società perché risiedevo allora in Francia e poi perché a quei tempi, la nostra S. I. A. E. italiana era ancora in fascie. Del resto, sono membri di quella medesima *SACEM* anche Mascagni ed Alfano e nessuno si è mai sognato di muoverne loro rimprovero.

Ai primi di maggio (1911) seppi che Mahler, tornato dall'America gravemente ammalato, si era fermato in una clinica di Neuilly. Aveva contratto negli ultimi tempi una intossicazione del sangue dovuta ad eccesso di lavoro, e soprattutto alla incomprensione ed alla ostilità incontrate in America, mondo che non era certo fatto per lui. Rimase in clinica poco tempo ancora, e poi, quando lo si vide irrimediabilmente perduto, la famiglia decise di trasportarlo a Vienna onde egli potesse chiudere gli occhi in quella città che aveva tanto amato. Egli vi spirò infatti il 18 di quel medesimo maggio. Non mi era riuscito di rivederlo, tanto era debole. Ma — come ho già detto — la sua memoria è rimasta per me sacra e la sua figura viva nel mio spirito come una delle più nobili e più alte fra tutte quelle di musicisti che ho conosciuto nella mia vita.

In quella medesima primavera del 1911, un nuovo movimento pittorico manifestò « ufficialmente » la sua esistenza al *Salon des Indépendants*: il « cubismo ».

A dire il vero, il movimento era già in sordo sviluppo da qualche anno, cioè sin da quando la reazione contro l'impressionismo si era andata accentrando attorno alla grande figura di Paul Cézanne, la cui arte mirava a restituire alla pittura quella solidità e quella stabilità alla quale gli impressionisti avevano sostituito un inconsistente e labile giuoco di vibrazioni e di riflessi luminosi. E la reazione a quegli eccessi si affermava immediatamente con eccessi opposti, portando immediatamente alle sue estreme conseguenze teoriche e pratiche il desiderio di fermare sulla tela la realtà a tre dimensioni della natura, delle persone e delle cose. Una intera sala dunque di quello storico *Salon* era riservata questa volta a quei pittori; e quelli erano Picasso, Derain, Braque, Metzinger, Gleizes, Laurencin, Léger ed alcuni minori. Oggi quella pittura sembra a noi lontanissima. Ma non si può disconoscere la immensa influenza che essa ebbe non solo in pittura, ma anche sulla architettura e persino sulla musica. Non è infatti arbitrario il vedere uno stretto legame tra le ricerche del cubismo pittorico che mirano a compenetrare in una finale unità plastica tutti gli aspetti fisici ed esteriori degli elementi contenuti nel quadro, e le conquiste parallele della politonalità e della polimodalità, che mirano a fondere nella *simultaneità* elementi i quali nella precedente musica si svolgevano unicamente nella *successione.*

Il 22 maggio (sempre del 1911) ebbe luogo la prima rappresentazione al *Théâtre du Châtelet* del *Martyre de*

Saint-Sebastien di D'Annunzio e Debussy. Il lavoro (al quale aveva fatto una enorme pubblicità la interdizione di assistervi emanata sei giorni prima dall'Arcivescovo di Parigi a tutti i cattolici) produsse in tutti noi una impressione straordinaria e Debussy vi apparve rinnovato e potenziato dal misticismo e dalla ricchezza poetica delle parole. Alcuni « debussysti » intransigenti furono soli a recare una voce discordante nel coro generale di ammirazione che sollevò questo capolavoro.

In quell'anno, l'amicizia con Ravel divenne sempre più intima ed i nostri contatti pressoché quotidiani (cosa curiosa, egli abitava nuovamente, vicinissimo a casa mia). E mi legai pure di viva amicizia con Jean Cocteau, giovanissimo, a quei tempi, ma che era già una personalità assai nota e discussa. Tutti conoscono la sua opera di poeta e di scrittore. Ma non tutti hanno avuto la fortuna di sentirne viva la parola, che — nella sua estrema mobilità, nella sua arguzia, nel suo cinismo così parigino, nella sua straordinaria ricchezza culturale infine e nella somma in essa contenuta di verità dissimulate sotto il velo di un perpetuo paradosso — ricorda la conversazione di Oscar Wilde, del quale si disse che « solo il talento fosse passato nelle opere, il genio avendolo speso tutto in conversazioni ».

Il 13 giugno vi fu la prima di *Petrouchka* ai balli di Diaghilef, che riuscì un trionfo clamoroso. La partitura era risultata di una difficoltà spaventosa all'orchestra, e

continui contatti col Conte San Martino che veniva spessissimo a Parigi — della fondazione dell'*Augusteo* e di tanti altri sintomi che lasciavano presagire prossimo un rinnovamento musicale della patria nostra. In queste condizioni, l'insuccesso del mio tentativo del *Trocadéro* mi fu sommamente utile per il definitivo orientamento della mia vita.

In quella primavera, fui chiamato un giorno da Fauré, che dirigeva allora il Conservatorio. Mi disse che fra non molto sarebbe rimasta vacante una cattedra di pianoforte in quell'istituto e che — se mi fossi deciso a prendere la cittadinanza francese, ciò che era molto facile data la mia ormai lunga residenza in quella nazione — egli mi avrebbe veduto con gioia rientrare maestro in quella scuola dove era stato pochi anni prima alunno. Risposi che ormai la mia via era segnata e declinai senza esitazione la lusinghiera offerta.

Se pur il posto di insegnante di ruolo mi era inibito a quel Conservatorio, pure vi ero penetrato come insegnante, diciamo così, « irregolare » in quel medesimo anno scolastico 1911-12, chiamato da Cortot a supplirlo durante i suoi viaggi di concerti. Era questa una alta responsabilità, perché Cortot maestro non si sostituisce tanto facilmente. Feci quindi del mio meglio e credo che tanto egli quanto le alunne (era una classe femminile) siano rimasti soddisfatti poiché ebbi per tre

anni successivi questo incarico. Fu quello un prezioso tirocinio per me ed imparai moltissimo da quelle ragazze che erano assai brave.

Nel marzo del 1912, mi giunse da Roma una lieta notizia: la mia prima esecuzione all'*Augusteo*, esecuzione dovuta ad un direttore straniero, che era Bruno Walter. Il lavoro da lui scelto era la *Suite in do maggiore* la quale ottenne però scarso successo e mediocrissime critiche. Il mio nome — debbo aggiungere — era ancora totalmente sconosciuto in Italia. Cionondimeno, quella prima apparizione mia sui programmi della grande istituzione romana fu per me una vivissima gioia.

Nell'autunno del medesimo 1912, ebbe luogo a Berlino la prima esecuzione del *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg. Già dal 1911, l'arte rivoluzionaria di quel maestro si era imposta all'attenzione universale coi *Tre pezzi* per pianoforte op. 11, che furono subito conosciuti a Parigi. Ma col *Pierrot*, la figura di Schönberg acquistò di colpo una importanza enorme e la sua influenza su tutti i maggiori musicisti della sue epoca divenne evidente. Strawinski assisteva a quella prima esecuzione, ed infatti le *Trois lyriques japonaises* del medesimo anno lo dimostrano, sia pur momentaneamente, preoccupato dai problemi della dodecafonia. Fu però questo un momento che durò ben poco nella sua evoluzione, ed egli ripiegò subito dopo sulla tonalità classica, dalla quale non

doveva mai più uscire (1). Il « duello » fra Strawinski e Schönberg costituisce, si può dire, la sintesi di tutto quel periodo che comincia appunto col 1912 e che non si può ancora dire terminato. Che la dodecafonia schönberghiana, lungi dall' essere il capriccio di un solitario musicista, abbia radici anche remote, questa è una cosa che qualsiasi profondo conoscitore della storia musicale può dimostrare. Basti ricordare il preludio del *Tristano*, nel quale sono evidenti le origini del schönberghismo. Altre origini si possono trovare nella imprecisione tonale del romantico accordo di « settima diminuita », caro ai nostri nonni e persino nella *fantasia* per clavicembalo in *do minore* di Bach. Però, per quanto siano evidenti in quelle musiche le aspirazioni verso la abolizione dei centri tonali, rimane nondimeno certo che nessun musicista probabilmente ebbe mai il coraggio di compiere un salto nell'ignoto paragonabile a quello di Schönberg nei 3 pezzi già citati op. 11. Anche se oggi pare che la vittoria sia rimasta alla musica tonale, non per questo risulta diminuita la grandezza della figura di Schönberg, il quale ha, come ben pochi altri creatori, il merito di poter dire orgogliosamente di aver fatto esprimere alla musica ciò che essa non aveva mai detto prima e di averne allargato all'infinito il regno fantastico.

---

(1) Anche Ravel in quei medesimi anni, ebbe altissima ammirazione per Schönberg e lo studiò attentamente, come bastano a provarlo i *Trois poèmes de Mallarmé* che datano appunto dal 1914.

Sebbene, per la mia natura latina, assai maggiormente attirato verso la potente personalità di Strawinski nella quale trovavo maggior rispondenza alle mie aspirazioni, nondimeno il fenomeno Schönberg fu per parecchi anni una causa di profonde meditazioni per me. Per quanto nel fondo della mia sensibilità rimanessi legato al senso tonale, pure vi fu un periodo durante il quale tendeva a farsi strada nella mia coscienza la convinzione che la dodecafonia fosse lo scopo supremo della evoluzione moderna. Questo periodo di dubbi e di esperimenti vari durò dal 1914 sino al 1918. Ma con quest'ultimo anno, il senso tonale aveva definitivamente vinto in me ogni esitazione e la dodecafonia non rimaneva per me che un soggetto di viva ammirazione ma un principio musicale per sempre estraneo alla mia arte di compositore.

Intanto, nell'estate del 1912, terminai il *Convento veneziano*. Non considero quel lavoro — eccettuati brani che costituiscono la *suite* orchestrale omonima — come uno dei miei più felici. È una musica piena di incertezze e di influenze franco-russe, che rispecchia uno stato d'animo timido e dominato da varie personalità, sopratutto Rimski, Strawinski, Dukas e Ravel. Certo se avessi voluto continuare su quella strada facile e senza rischi, sarei arrivato io pure ad un'arte di « quieto vivere » ed avrei scritto qualche poema sinfonico di successo immediato e redditizio. Per fortuna, compresi subito quanto di debole vi era nel lavoro e senz'altro cercai

altre vie. Del resto, ebbi una riprova della debolezza del balletto nel fatto che Diaghilef, col suo infallibile fiuto, non volle mai saperne. Mentre invece i brani della *suite* hanno incontrato ovunque quella fortuna che probabilmente meritavano.

Una tradizione essenzialmente francese fu, per tutto l'Ottocento, quella dei « salotti » intellettuali, ove, attorno ad una donna intelligente e colta, si raccoglievano regolarmente uomini politici, scrittori, artisti e gente mondana. In questa tradizione, la Francia è sempre stata maestra, e da noi l'unico « salotto » storico che possiamo opporle in tutto il secolo è quello della Contessa Maffei. Né questa tradizione si era affievolita nel primo Novecento. Numerose erano infatti a Parigi le case ove si poteva incontrare in certe sere quanto la grande metropoli contava di meglio in fatto di intellettualità.

In quegli anni che precedettero immediatamente la grande guerra, due case parigine erano specialmente frequentate da artisti e gente di ogni genere. Una era quella dell'ingegnere Paul Clémenceau (fratello del « Tigre », ma che non ne condivise mai le idee e cessò ogni relazione con lui sin dall'anno del Trattato di Versailles che disapprovò totalmente). La signora Cl. era viennese, figlia di uno dei giornalisti che fondarono la *Neue Freie Presse*. Era quello un salotto prevalentemente franco-viennese. Vi si incontrava sempre il generale Picquart (quello dell'affare Dreyfus), Painlevé (il quale purtroppo smise un giorno la matematica e si mise a fare il

politico), il conte Harry Kessler (curioso e coltissimo gentiluomo germanico che era fratellastro di Guglielmo II), la Contessa Greffulhe (discendente di Madame Tallien e come quella bellissima), musicisti infine come Fauré, Ravel e Schmitt. Si faceva molta musica e sovente suonava il quartetto Rosé quando veniva a Parigi. Per vari anni, il salotto Clémenceau fu brillantissimo ed occupò un posto eminente nella vita sociale ed artistica parigina.

Un altro salotto — di tipo più puramente artistico — fu quello dei polacchi Ida e Cipa Godebski, i quali ricevevano ogni domenica sera nel loro studio della *rue d'Athènes*. Questi Godebski erano legati da fraterna amicizia con Ravel, il quale aveva dedicato loro la sua *Sonatina*. Frequentavano quella piacevolissima casa tutto il gruppo della *Societé Musicale Indépendante*, con Fauré, Schmitt, De Falla e Ravel a capo. Altri musicisti *habitués* erano Strawinski, Roussel e l'inglese Vaugh Williams. Vi erano poi scrittori come Gide, Cocteau, P. Fargue, Paul Valéry, Valéry-Larbaud, pittori qu J. Blanche, Bonnard, J. M. Sert, O. Redon, A. And e tanti altri di cui mi sfugge il nome. Ogni serata, qui pure, era accompagnata da musica vocale e da camera e non di rado accadeva che qualche compositore riservasse a casa Godebski la primizia di un suo importante lavoro appena terminato.

Il 29 maggio 1913, ebbe luogo al *Théâtre des Champs-Elysées* la prima rappresentazione del *Sacre du*

Printemps di Strawinski. L'autore aveva fatto conoscere ad alcuni amici della prima ora quella straordinaria musica, ma il pubblico dei *Ballets Russes*, che era rimasto allo Strawinski dell'*Uccello di fuoco* e di *Petrouchka*, non poteva certo prevedere un simile lavoro. La rappresentazione ebbe principio in un religioso silenzio, davanti al pubblico inverosimilmente eterogeneo, elegante, intellettuale, raffinato, cosmopolita che da anni ormai aveva fatto delle serate di Diaghilef il maggior avvenimento sociale e artistico dell'annata parigina. A metà del preludio, scoppiò la tempesta, sotto forma di urli, fischi e schiamazzi di ogni genere. Quando si aperse la scena, la coreografia di Nijinski, anziché attenuare la bufera, la aggravò ancora. Si vedevano infatti sulla scena strani gruppi di uomini e di donne che parevano eschimesi raggruppati assieme in pose dolorosamente e goffamente contorte, probabilmente tolte da qualche ceramica popolare russa, ma che su quel pubblico nel quale predominavano elementi mondani di assai media intelligenza, non poteva che produrre un effetto di irrefrenabile ilarità. Per tutta la mezz'ora che dura il lavoro, fu impossibile udire qualcosa. Ogni tanto, il baccano infernale del pubblico accennava a placarsi. Ma allora emergevano fuori dall'orchestra sonorità così spaventose, terrificanti e dissonanti che il chiasso riprendeva peggio di prima. Credo che sia stata quella l'unica serata teatrale dopo la morte di Wagner che possa paragonarsi alla famosa *première* del *Tannhäuser* del 1861 all'*Opéra* di Parigi. Di vera e propria battaglia non si può del resto

Istituto Musicale Pareggiato L. Boccherini - LUCCA BIBLIOTECA

parlare, perché credo che non fossimo in tutta la sala più di cinquanta persone a comprendere la grandezza storica di quella musica e la nostra azione poco o nulla poteva fare contro un simile scatenarsi di feroce bestialità. Nondimeno, numerosi furono gli incidenti ed in maggior copia ancora i cazzotti scambiati in sala. Rimase memorabile l'atteggiamento di Fl. Schmitt, il quale, veduto in un palco un vecchio signore che si comportava indecentemente con due signore altrettanto belle quanto idiote, gli urlò « *vieux voyou!* », ed era quello l'Ambasciatore di Austria-Ungheria. Vi fu per circa due ore, nelle vicinanze del teatro, una agitazione notturna alla quale dovettero porre fine i poliziotti. Strawinski aveva passato tutto il tempo della rappresentazione dietro le quinte, trattenendo Nijinski che voleva ad ogni momento uscire fuori per insolentire il pubblico, e ripeteva melanconicamente: « *je voudrais bien entendre ma musique* ».

L'avvento di quella ciclopica e terrificante musica segna una data decisiva nella storia della musica, e non è certo esagerato il paragonare l'importanza storica del *Sacre* a quella della *Nona Sinfonia.*

Il *Sacre* segna infatti la fine dell'impressionismo debussyano ed inaugura senz'altro l'età della costruttività che nega ogni residuo di imprecisione lineare. Riafferma in modo sovrano — di fronte al schönberghismo — la sovranità perenne della tonalità, sia pure rinnovata coi nuovi mezzi della politonalità. Liquida infine per sem-

pre l'orchestra mastodontica di Wagner, Mahler e Strauss, perché — come ingegnosamente disse non so più quale critico — adoperando nella *Sagra* quella medesima orchestra « inflazionistica », questa « scoppia » nelle mani di Strawinski, lasciandolo a tu per tu con nuovi problemi che egli doveva risolvere eliminando addirittura l'orchestra nelle *Nozze* oppure riducendola a complesso da camera nella *Histoire du Soldat* (egli non ritornò infatti che alcuni anni dopo all'orchestra propriamente detta e non oltrepassò mai allora gli effettivi sinfonici normali).

In ogni caso, senza pregiudicare futuri giudizi, è già luminosamente evidente l'altissima importanza rigeneratrice di quella musica, nella quale Strawinski ha definitivamente orientato la musica europea verso una tendenza anti-retorica, spoglia di artifici, priva di virtuosismi ornamentali, decisamente tonale, anti-impressionistica ed essenzialmente architettonica. Qualcuno scrisse che quella musica era quella di un primitivo. Opinione totalmente errata. Non è certo più primitivo lo Strawinski della prima danza della *Sagra* del Beethoven che chiude la terza *Leonora*. Del resto credo che dal primitivismo sia ormai l'Europa assai lontana e che non sia certo in artisti di una sensibilità così profonda e di una tecnica così consumata ed audace come Strawinski che si possa parlare di primitivismo e nemmeno di ingenuità.

In quel medesimo tempo, entrai a contatto anche colla nuova arte musicale ungherese. Erano stati eseguiti

alla *Societé Musicale Indépendante* alcuni pezzi pianistici di Zoltan Kodàly, suscitando un rumoroso scandalo. E cominciavano a farsi leggere le prime composizioni importanti di Bela Bartòk, del quale si intravide subito la fortissima personalità. Quelle musiche interessavano al più alto grado per la loro totale originalità ed indipendenza e si cominciava a vedere quanto la vera musica ungherese fosse diversa dalle troppo note *Rapsodie* di Liszt, che assai meglio si chiamerebbero « rapsodie zingare ».

Nel giugno seguente, conobbi per caso a Parigi tre illustri italiani. Il primo era Gian Francesco Malipiero, che si trovava da alcuni mesi a Parigi ma che — non so perché — non era ancora riuscito a trovarmi. Ci legammo subito di fraterna amicizia ed egli mi mise al corrente di quanto accadeva allora in Italia nel campo musicale. Alcune sere più tardi, fui al *Châtelet*, dove si dava la *Pisanella* di d'Annunzio colla musica di scena di Ildebrando Pizzetti (che allora era « da Parma ») e vi conobbi questo altro nostro compagno di arte e di lotta. Sempre nel medesimo giugno, Busoni diede un *recital* alla Sala Erard e vi fummo con Malipiero. Avevo già udito varie volte il grande pianista, ma mai avvicinato. Dopo il concerto, fummo tutti assieme in una *brasserie* del *Boulevard des Italiens* e si parlò di mille cose. Siccome Busoni era da poco stato nominato direttore del Liceo di Bologna e che si disponeva a recarsi in quella città con ampi propositi di svecchiamento e di

rinnovamento, così gli dissi della mia decisione di tornare in patria al più presto e lo pregai di trovarmi un posto nel suo istituto. Egli mi fu assai accogliente e promise di non dimenticarmi. Purtroppo la sua permanenza al *Liceo* bolognese fu di breve durata, ed i suoi fieri propositi riorganizzativi si infransero ben presto di fronte alla incomprensione dell'ambiente ed alla burocrazia ministeriale di quei tempi.

Giorgio Clémenceau aveva fondato nei primi mesi di quello stesso anno (1913) il suo quotidiano *L' homme libre* (che divenne poi « enchainé » per opera della censura quando scoppiò la guerra). Il fratello mi fece nominare critico musicale. Fu questa la unica volta in vita mia che abbia esercitato quella professione. Ho potuto misurare così tutta la alta responsabilità e le difficoltà inerenti a quella specie di *reportage* musicale il quale ha ben poco a che fare colla vera e propria critica, quella cioè che si identifica colla storia. Rimasi sino all'anno seguente in funzione e poi mi dimisi, perché non era quello un mestiere che mi andasse a genio.

Durante la mia permanenza in quella redazione, non conobbi mai il mio direttore, né egli manifestò del resto mai la curiosità di vedere almeno la faccia del suo redattore musicale. Clémenceau era un giornalista formidabile ma anche un direttore di quotidiano di un tipo inverosimile. Egli scriveva ogni mattina alle quattro il suo articolo, che un ciclista veniva a ritirare alle sei. La unica cosa che preoccupava Clémenceau, era che il suo

articolo riuscisse senza un benché minimo errore di stampa. Per il resto del giornale, dicono che per intere settimane non lo leggesse. Il compito di fare il numero pesava tutto sulle spalle del redattore capo François Albert, il quale, verso le otto di sera, si muniva di un numero del *Temps* e di un paio di forbici e fabbricava così il resto del foglio. Vi erano altri più o meno oscuri redattori. Quando uno di questi scriveva qualche cosa che non andava al *Tigre*, questi licenziava senz'altro il disgraziato. Ad un certo punto questi licenziamenti divennero troppo frequenti. Albert ebbe allora l'idea geniale di fare scrivere tutti quei tirapiedi con vari pseudonimi. Quando si scatenavano le ire del « principale », si mutava lo pseudonimo con un altro nuovo e così tutto andava egregiamente.

Nell'estate del 1913, scrissi un articolo su Giuseppe Verdi il quale era totalmente scemo (debbo dire che alcuni anni prima ne avevo pubblicato uno altrettanto deplorevole su Beethoven, che mi pareva fosse.... in ribasso). Debbo qui aggiungere qualche chiarimento su una mia posizione spirituale di allora, la quale è stata in seguito abbondantemente sfruttata dai miei nemici, persino in tempi recentissimi. Durante la mia vita artistica, ho mutato assai poco gusti ed opinioni. Le ammirazioni fondamentali, quelle della mia infanzia, sono rimaste incrollabili e Bach, Haendel, D. Scarlatti, Mozart, Haydn, Beethoven, Chopin, Wagner (quest'ultimo forse in minor misura) mi sono oggi come allora necessari

nella vita quotidiana dell'arte. Altre figure, che mi apparvero in passato esageratamente grandi (Franck oppure Rimski, ad esempio) si sono ridotte alle loro giuste proporzioni. Rossini fu per me oggetto di viva adorazione sin dai primi anni. In un solo caso ho radicalmente capovolto la mia opinione, ed è appunto quello di Verdi. Debbo aggiungere subito che per lunghissimo tempo ne ignorai le maggiori creazioni. Come ho già detto, ebbi dai miei genitori una educazione prevalentemente strumentale e conobbi nei primi anni pochissima musica melodrammatica. Più tardi, quando ebbi occasione di avvicinarmi al teatro verdiano, questo mi accadde all'estero, e più precisamente a Parigi dove si davano pessime edizioni di *Aida*, *Rigoletto*, *Traviata* oppure *Trovatore*. La sola opera di Verdi che mi piacque subito fu il *Falstaff*, ma probabilmente perché ebbi la fortuna di ascoltarlo con Maurel come protagonista. D'altra parte, l'epoca nella quale vivevo era stata tutta plasmata da uno spirito che proveniva dal wagnerismo e quindi ostilissimo al melodramma italiano (in Italia si attraversò del resto, nel primo quarto di questo secolo, analoga crisi), e vivevo in un ambiente ben diverso da quello odierno, dove di Verdi non si parlava affatto oppure si ammettevano al massimo *Otello* e *Falstaff*.

La vera grandezza di Verdi è apparsa intera solamente negli ultimi anni, quando cioè si è iniziata in Italia una vera e propria azione *revisionista*, con una nuova disciplina critica e morale, e che quei musicisti venuti su dalle generazioni degli « iconoclasti » e dei « senza fede »

si misero ad additare i grandi valori dell'Ottocento e a dimostrare che quelli potevano ancora essere assunti a norma di vita artistica. Si è insomma fatta la pace col secolo precedente. E così si è finalmente riconosciuto che l'atto rivoluzionario in Verdi non cominciava coll'*Otello*, ma che era già interamente iniziato col *Nabucco*, e che egli non aveva nessuna necessità di attendere ed incontrare Wagner per tentare un « allargamento » estetico. La evoluzione di Verdi è contenuta in se stessa, ripeto, sin dal *Nabucco*. Tuttalpiù il fatto wagneriano fu per Verdi un altissimo incoraggiamento, una nuova prova da aggiungere alle altre circa la legittimità storica del suo teatro. Oggi insomma, il Verdi che tutti veneriamo e ammiriamo è non solamente il creatore di nuove bellezze musicali, ma l'uomo che sempre visse sul piede di guerra, carico di senso di responsabilità verso l'arte, e che ognor maggiormente sentì la necessità di rifuggire dal pacifismo creativo per inoltrarsi invece verso più al impegni, più intense riflessioni, nuovi costumi m rali e musicali. Bisogna d'altronde non dimenticare ch come eloquentemente disse Bruno Barilli, il melodramma italiano è « una opera d'arte tutta speciale, costruita sul ciglio di un abisso di ridicolo, che ci si sostiene a forza di genio ». È per eccellenza una forma di arte che richiede nello spettatore e nell'ascoltatore una autentica « anima candida », ed anche quella cieca fede richiesta da ogni clima eroico e religioso.

In queste condizioni, è perfettamente spiegabile che il genio di Verdi mi sia rimasto precluso sin verso il

1920, anno ove — ritornato in patria e posto a contatto con quelle creazioni a traverso esecuzioni di ben altra qualità (fra le quali molte memorabili di Toscanini) mi si schiusero gli occhi e divenni in breve tempo un fervente verdiano. Non ho nessuna vergogna a confessare questa mia conversione, ricordandomi come Verdi accolse nel 1892 l'atto di contrizione di Hans von Bülow, passato lui pure dalla feroce ostilità alla maggiore ammirazione: « Non vi è ombra di peccato in voi e non è il caso di parlare di pentimenti e di assoluzioni! Se le vostre opinioni di una volta erano diverse da quelle di oggi, voi avete fatto benissimo a manifestarle; né io avrei mai osato lagnarmene ». Quando dunque scrissi il famigerato pezzo su « L' homme libre » ero indubbiamente sincero, e del resto quell'articolo era talmente debole da non meritare la benché minima attenzione. Invece Ildebrando Pizzetti credette indispensabile di ergersi dalla cintola in su e di amministrarmi sul « Marcco » una fiera rampogna, che egli volle poi, con gesto quanto inopportuno, inserire nel suo volume *Intermezzi critici*, coll'unico risultato di ricordare un incidente sul quale sarebbe stato assai maggiormente opportuno e simpatico il lasciar scender la giustizia del tempo.

Intanto il problema di avvicinarmi sempre più allo spirito della patria non mi lasciava requie, e cercavo di realizzare questo mio ideale. Mi piaceva molto una delle *Rime nuove* di Giosuè Carducci, *Notte di maggio*, e

decisi di musicarla per una voce ed orchestra. Portai composizione e partitura a compimento nell'estate del medesimo anno (1913), e non senza qualche compiacimento a lavoro ultimato. Questo lavoro infatti, se pur influenzato qua e là da qualche debussysmo ed anche da qualche strawinskismo (dello Strawinski della *Sagra* soprattutto) costituiva nondimeno un considerevole progresso sui miei anteriori per una completa liberazione da ogni residuo di retorica romantica e per una sua severa ed ampia atmosfera sonora, la quale, per quei tempi, era anche abbastanza spregiudicata e coraggiosa. Specialmente dal lato orchestrale, era ormai evidente il distacco dallo strumentale franco-russo del *Convento* e questa partitura si poneva (ma anche risolveva) ben altri problemi.

Scrissi verso la fine di quell'anno ancora un altro lavoro, di dimensioni più modeste, ma che mi pare oggi ancora interessante per lo spirito già profondamente italiano che lo anima a traverso atteggiamenti meridionali e scarlattiani, e fu quello la *Siciliana e burlesca* per flauto e pianoforte, che era destinata al concorso del Conservatorio 1914.

In quei due ultimi anni, avevo avuto la fortuna di frequentare sovente Debussy. Era unomo molto diffidente ed alquanto « orso », e per ciò assai difficile da avvicinare. Ebbi occasione in quel periodo, di dirigere lavori suoi, tra i quali i tre *Notturni* ed *Iberia*, e

così mi recai più volte da lui per avere consigli. Ebbi pure occasione di fargli udire numerose sue composizioni pianistiche, riuscendo ad ottenere la sua calda approvazione, cosa che egli accordava a ben pochi interpreti, essendo incontentabile. Era timidissimo, e come tale si riparava dietro un velo di rudezza, che si mutava però prima o poi in sincera affettuosità. Golosissimo, non lasciava mai nessuno preparare il the, che egli confezionava con una scienza ed una pazienza tutte orientali. Lo si vedeva ogni mattina nell'*Avenue Victor-Hugo* (abitavamo vicino, egli in fondo all'*Avenue du Bois de Boulogne* ed io *Avenue de la Grande Armée*), accompagnato dal suo fido cane, procedere all'acquisto di formaggi prelibati e di frutta di lusso per la tavola. Faceva vita ritiratissima e lo si vedeva rarissimamente a qualche concerto. Adorava la sua piccola Chouchou, una deliziosa bambina già troppo intelligente per la sua età che gli sopravvisse di poco. Il suo studio era piccolo, ma illuminato da tre enormi finestre, perché egli non poteva lavorare senza molta luce. Cosa curiosa, questo studio dava su una ferrovia di circonvallazione, la quale però non gli recava fastidio. La sua conversazione era quale poteva attendersi da un artista di simile personalità e di tale cultura. La voce non era molto simpatica, con un timbro nasale che si adattava però assai bene al carattere ironico e talvolta anche *persifleur* dell'uomo. Non di rado, faceva capolino il suo carattere fondamentalmente candido ed infantile; una volta gli chiesi perché non gli piacesse la montagna ed egli mi rispose: *parce*

que c'est trop haut! (1). Era un pessimo direttore, e mi confidò un giorno: *lorsque je dois diriger, je suis malade avant, pendant et après.*

Si interessaya a tutta la musica contemporanea ed in particolar modo a Strawinski sino a *Petrouchka* incluso. Non ebbe simpatia per il *Sacre.* Detestava cordialmente Schönberg. Udendo una volta accanto a me Ravel che eseguiva le sue *Valses nobles et sentimentales*, mi disse ironicamente: *on peut faire beaucoup mieux avec cette musique-là.* Ebbe parole di alta lode per la mia *Notte di maggio* e per i *Pupazzetti.*

Dirigere od eseguire una musica di Debussy in presenza sua, era una impresa talvolta terrorizzante, tanto egli era, come ho già accennato, difficile da accontentare. Immagino che — in questa sua esigenza di perfezione spinta sino al minimo particolare — egli fosse alquanto simile a Chopin, che passava talvolta una intera lezione su una nota. Ebbi però l'alta fortuna di sentirlo sovente eseguire varie sue musiche, tra le quali i suoi *Preludi*,

(1) Un'altra storia gustosissima del genere è la seguente. Avendo notato la stranezza del titolo *Les collines d'Anacapri* che porta quel celebre preludio (ognuno sa che l'isola di Capri è fatta di roccie a pareti verticali, orride in numerosi punti, e che vanamente si cercherebbero delle « colline » su quello scoglio mitologico), ne chiesi la ragione al Maestro. Ed egli mi spiegò che — non essendo mai stato a Capri — aveva così ragionato: esiste un celebre vino di Capri; non si fa vino senza vigna; le vigne non prosperano che sulle colline; ecco il perché delle « colline di Anacapri »!

e così potei carpirgli non pochi segreti pianistici. In quegli ultimi anni della sua vita, egli suonava senza una vera e propria virtuosità nel senso bravuristico, ma possedeva un tocco ed un'arte del pedale veramente inarrivabili. Pareva talvolta che egli suonasse direttamente sulle corde, senza passare per il tramite della meccanica, tanto quella sonorità riusciva vaporosa ed immateriale. Lo stile era poi di una aristocrazia, di una dignità, di una compostezza che — esse pure — facevano pensare a ciò che doveva essere stata l'esecuzione di Chopin. Il ritmo era perfetto; le due mani suonavano sempre rigorosamente insieme. Anche in quella musica così prevalentemente armonica, ogni accento melodico e ritmico aveva il suo giusto valore. Ascoltarlo al pianoforte era insomma una altissima lezione di musica la quale costituiva una fortuna per quei rari ascoltatori che gli ammetteva nella sua intimità.

Egli mi confidò una volta di essere stato allievo di una discepola di Chopin, ragione per cui possedeva tante tradizioni, tante esperienze pianistiche che provenivano direttamente da quella eccezionale fonte.

Nel gennaio del 1914, organizzai, appoggiandomi sulla *Societé Musicale Indépendante*, un concerto di musica italiana contemporanea, che fu la prima manifestazione dei nuovi musicisti nostri data all'estero. Il concerto si diede alla *Salle des Agriculteurs* ed ebbe lieto successo. Vi assistevano tutti i musicisti francesi più importanti. Il programma comprendeva un quartetto di

Giuseppe Ferranti (un giovane piacentino che manifestava un ingegno veramente potente, ma poi si appartò totalmente dalla vita musicale, non lasciando vedere a nessuno i suoi lavori e finalmente morì pochi anni fa ignorato da quasi tutti), liriche di Pizzetti, Malipiero e Casella, pezzi per pianoforte di Davico, ed infine un *Concerto* per due pianoforti di Giannotto Bastianelli, che le eseguì personalmente con me (anche lui doveva morire pochi anni dopo, lasciando il ricordo di una singolare e viva intelligenza).

Il 29 marzo ebbe luogo, ai *Concerts-Colonne* e da me diretta, la prima esecuzione della *Notte di maggio.* Mirabilmente interpretata da Marya Freund (alla quale il lavoro è dedicato) quella musica passò senza eccessiva opposizione. La critica si divise come al solito in due campi. In uno, incontrai incomprensione ed anche non poche ingiurie. Nell'altro (che era naturalmente minoranza) trovai parole di viva ammirazione, fra le quali un magnifico articolo di Emile Vuillermoz, ove egli mi attribuiva senz'altro la paternità della cosidetta *poliarmonia* (la quale altro non era in fondo che la politonalità che allora entrava nella tecnica della musica ma della quale non ero certo l'unico inventore).

Il mese seguente fu segnato da un avvenimento assai importante: la prima esecuzione in concerto del *Sacre du Printemps*, che diresse Monteux ai concerti che egli aveva da poco fondato, con una orchestra composta di elementi giovani ed entusiasti per la musica nuova. Si

temeva che gli scandali del precedente anno avessero a rinnovarsi. Invece la nuova esecuzione, liberata dalla pericolosa coreografia nijinskiana e ridotta alla sola formidabile sinfonia, suscitò un successo delirante e senza nessun contrasto.

A dir vero, un contrasto ci fu, ma passò inosservato al pubblico.

Io sedevo in un palco con qualche amico, e si stava per cominciare la *Sagra*, quando si schiuse la porta e con mio sommo stupore vidi entrare il venerando Saint-Saëns, il quale non volle saperne di prendere posto avanti a noi e si rannicchiò in fondo al palco ermeticamente impellicciato, e col classico aspetto del paziente che attende nell'anticamera del dentista di essere ammesso a farsi strappare un dente. Cominciò il preludio, e quando Saint-Saëns intese le prime note di quel *solo* dal timbro così strano, così primitivo, mi chiese esterrefatto: « *Qu'est-ce que c'est que cet instrument?* ». Avendogli io risposto colla maggior calma: « *Maître, c'est un basson* », egli ribatté seccamente colla sua voce nasale e spiacevolissima: « *Ce n'est pas vrai!* » ed uscì sbattendo l'uscio, ed imprecando a questi pazzi modernisti che riuscivano persino a rendergli irriconoscibile uno strumento così pacifico quanto il fagotto.

Il giorno 24 di quel giugno, mi trovavo all'ora del the da Jacques Blanche, quando i giornali recarono la notizia dell'eccidio di Serajevo. Un diplomatico italiano presente, il Marchese Visconti-Venosa, fu il solo a dire

che questo assassinio avrebbe recato la guerra europea. Nessuno però gli diede ascolto e la riunione ebbe lieto fine, come se nulla fosse accaduto nel mondo.

Il primo luglio, partimmo come al solito per la nostra estate piemontese (da parecchi anni ci recavamo per tre mesi a Prascorsano, nel ridente paesetto di montagna al quale mia madre era legata da tanti ricordi e dove io lavoravo in perfetta calma). Alla fine di luglio, fummo sorpresi dal cataclisma mondiale. Avevamo lasciato la casa a Parigi, ed è quindi facile immaginare con quale ansia dovesse essere da noi seguita la tragica marcia dei Tedeschi sulla capitale e con quale gioia accolta la notizia della vittoria della Marna. A fine ottobre, decidemmo di tornare a casa. Facemmo il viaggio da Torino a Parigi in tre giorni. Giungemmo a Parig a notte. La città era tragicamente buia e dovemmo at traversarla tutta con un *fiacre* a cavallo. Ritrovammo quei pochi amici che erano rimasti a casa. Io ripresi la vita di lavoro, colle poche lezioni cui potevo pretendere in simili circostanze. In quei primi tempi, l'atmosfera generale era assai favorevole agli italiani, per la neutralità dei quali si aveva anche una certa riconoscenza. Poco a poco però, si sostituì a quel sentimento una viva impazienza di vederci entrare in guerra a fianco dell' Intesa, impazienza che assunse verso la primavera forme anche spiacevoli per un italiano che viveva ancora in quella metropoli.

Ravel era rimasto a casa, scartato senza speranza da ogni servizio militare per la sua piccolissima statura. Egli soffriva enormemente di questa esclusione che considerava come una vera e propria umiliazione. D'altra parte, era troppo patriota per rimanere senza partecipare in qualche modo alla difesa della nazione. Egli fece quindi infinite pratiche presso i vari uffici militari, finché pervenne a farsi prendere come volontario automobilista in un forte vicino a Parigi. Dopo pochi giorni di pratica, gli affidarono un gigantesco *camion*, che egli rovesciò un bel mattino in un fosso, senza per fortuna farsi gran male. Ebbe così termine la sua effimera carriera militare ed egli fece ritorno a casa.

Nell'autunno del 1914, Ravel aveva terminato il suo *Trio*. Si cercava una occasione di eseguirlo in pubblico, ma come si poteva pensare, in quei primi mesi così angosciosi, a trovare una possibilità di concerto? Ebbi allora l'idea, una relativa calma essendo ritornata nella capitale dopo la vittoria della Marna, di dare un concerto di beneficenza, nel quale avrebbe trovato posto questa importantissima prima esecuzione. Il concerto si organizzò ed ebbe luogo il 28 gennaio 1915 alla sala Gaveau. Si dovette fissare l'ora per le 19, cessando colle 22 ogni trasporto pubblico. Eseguii il trio con due mediocri esecutori, i quali — benché si fossero fatte circa venti prove — mi combinarono però al momento parecchie birbonate. Il lavoro ebbe nondimeno lietissimo successo e l'incasso del concerto (il primo da camera dato a Parigi durante la guerra) fu anche assai rile-

vante. Ravel mi fu molto grato e volle anche incaricarmi di correggere le bozze del lavoro in sua vece.

In quell'inverno, mi recai più volte in Italia a darvi concerti pianistici. Nell'estate del 1914 mi era venuta una forte nostalgia dello strumento e mi ero rimesso a studiare, coll'intento di suonare soprattutto musica contemporanea. E così avevo fatto un primo giro in Italia nel dicembre 1914, giungendo a Roma nel giorno preciso della morte di Sgambati. Ero stato dal Conte San Martino invitato a dirigere un concerto sinfonico nel febbraio 1915 all'*Augusteo*, con quale mia gioia è facile immaginare. Ormai il mio ritorno in patria era certo e non si trattava che di trovare a Roma una sistemazione fissa; cosa che il Conte San Martino mi aveva già da tempo formalmente assicurata, e che la morte di Sgambati rendeva certa.

Nel dicembre 1914, mi recai un giorno a Milano da Tito Ricordi, che avevo qualche volta intraveduto a Parigi e che mi dava una certa soggezione per la sua potente posizione di editore. Gli proposi di pubblicare i *nove pezzi* per pianoforte che avevo scritto in quella estate ed egli acconsentì non solo senza difficoltà ma anche offrendomi spontaneamente una cifra assai superiore a quella che intendevo chiedergli. Era un tipo molto simpatico e che aveva uno stile da gran signore. Non mancava certo della qualità essenziale per l'editore: tra quelle il fiuto del vero ingegno. Ne ho conservato un vivo ricordo. Alcuni anni dopo, litigammo per una

sciocchezza, ma poi si rifece la pace e la nostra amicizia durò fino alla sua morte.

In questi miei primi veri contatti colla patria, trovai ovunque accoglienze molto cordiali. Ero praticamente sconosciuto al pubblico, e poco noto persino ai musicisti. Ma, se anche si trattava di rifarmi una nuova vita, l'ambiente mi pareva pronto ad accogliermi assai favorevolmente. Molinari e Respighi, che conobbi in quei giorni, furono con me superiormente gentili e mi dissero ripetutamente quanto sarebbero stati lieti di avermi a fianco loro in un immediato avvenire.

Il concerto all'*Augusteo* ebbe luogo il 14 febbraio 1915, davanti ad un pubblico abbastanza affollato. Il programma (che il Conte San Martino mi aveva chiesto di consacrare esclusivamente alla musica contemporanea) era alquanto arrischiato per il pubblico romano di quei tempi, ben diverso da quello odierno. Diressi così musiche di Roger-Ducasse, Magnard, Ravel (del quale diedi la seconda suite di *Daphnis et Chloé*, ed era questa la prima apparizione di Ravel su un programma orchestrale italiano!), la mia *Notte di Maggio* ed infine *Petrouchka* di Strawinski. I tre primi autori furono accolti glacialmente. La *Notte di maggio* ebbe esito molto contrastato. *Petrouchka* invece destò immediato vivissimo interesse ed ebbe anche lietissimo successo. Un breve tentativo di opposizione fu subito sventato da Marinetti, che urlò

colla sua voce tonante: « abbasso Wagner! evviva Strawinski! ». L'autore assisteva con Diaghileff a questa sua prima esecuzione italiana e ne fu molto contento. Le prove erano state laboriosissime. L'orchestra si trovava di fronte ad una musica mai sognata prima e che era anche, a quei tempi, di una difficoltà enorme. Ad ogni prova, dovevo lottare colla ostilità dei professori ed anche col loro avvilimento. Mi toccò tenere su il morale dell'orchestra con continue barzellette ed anche con aneddoti storici, ricordando loro che persino il « tremolo », degli archi adoperato la prima volta da Monteverdi, aveva destato una pazza ilarità nei suonatori di quei tempi. Alle due ultime prove del sabato però, l'orchestra fu perfettamente a posto; ogni diffidenza, ogni ostilità erano improvvisamente scomparse lasciando posto ad una viva ammirazione per il lavoro, ad un reale entusiasmo. E così Strawinski ebbe, il giorno seguente, il suo ingresso trionfale in Italia.

Alcuni giorni dopo, diedi un concerto pianistico a « Santa Cecilia », nel quale eseguii — oltre a musiche di Bach, Beethoven e Chopin — brani di Debussy, Ravel, Albeniz e Granados. Eseguii fra questi i *Jeux d'eaux* di Ravel, del quale era pure la prma apparizione sui programmi della sala accademica. Il concerto ebbe lietissimo esito, e Strawinski, che assisteva con Diaghilef in prima fila, ebbe ad abbracciarmi alla fine, dicendomi candidamente: « non sapevo che suonavate così bene il pianoforte! ».

A Roma, l'ambiente politico era ogni giorno maggiormente arroventato dalla continua lotta fra neutralisti ed interventisti. Il Caffè Aragno — allora il centro della vita cittadina e soprattutto di quella defunta parlamentare — era ogni sera teatro di zuffe furibonde, che terminavano con voli di sedie e di sifoni e conseguente intervento di forza pubblica e chiusura del locale. Persino un concerto mio pianistico alla sala Pichetti fu pretesto a battaglia. Un professore notoriamente germanofilo venne a parole con alcuni giovani, che senz'altro lo cacciarono via dalla sala. Tutto questo accadde fulmineamente mentre io stavo eseguendo le *Variazioni su un tema di Rameau* di Paul Dukas. A metà dell'*interludio*, si scatenò in fondo alla sala quel putiferio. Io cessai di suonare (né altro avrei potuto fare) quando giunse correndo dalla porta di ingresso un giovane scalmanato che mi gridò: « suoni la Marcia Reale! », evidentemente colla lodevole intenzione di ristabilire l'ordine. Consiglio che seguii subito; con viva gioia di Strawinski e di Diaghilef che assistevano anche questa volta in prima fila al concerto.

Due giorni dopo, tornai a Parigi nella grande attesa.

La sera del 4 maggio (1915), un amico mi telefonò verso le 19, dicendomi con voce agitata che d'Annunzio stava per partire dalla *Gare de Lyon* per Quarto, dove avrebbe pronunziato il seguente giorno la sua storica « Orazione per la Sagra dei Mille » e che sarebbe doveroso per me di non essere assente da questo momento

così importante. Mi recai subito alla stazione. Trovai il futuro « Comandante » (che avevo già incontrato più volte in Italia ed a Parigi) circondato dal suo segretario Antongini, da Peppino e Ricciotti Garibaldi, dal senatore Rivet e dal commissario Rizzo, i quali tutti viaggiavano nello stesso vagone-letto. D'Annunzio fu cordialissimo con me e mi chiese mille notizie dei miei recenti concerti italiani che egli aveva perfettamente seguito. Dieci minuti prima della partenza del treno, una misteriosa figura femminile apparve in fondo al *quai* (probabilmente la russa De Golubef, la « Donatella » del *Forse che sì, forse che no*), ed il Poeta-Soldato abbandonò tutti i convenuti per dedicarsi esclusivamente alla bella bionda. Il treno stava per partire, e si dovette strappare il Poeta ai sogni e ricondurlo alla realtà del vagone che lo attendeva per recarlo in Italia. Fu una partenza ad un tempo solenne ed anche divertente, tipica di quell'uomo straordinario, che iniziava da quella sera la sua nuova e più meravigliosa vita.

La mattina del 24 maggio, uscii di casa, e tro ovunque una allegrezza giubilante: l' Italia era entr. in guerra. Mi recai subito, come tutti gli italiani, al Con solato per sapere che cosa si doveva fare.

Rimasto dunque ancora a Parigi, pensai di dare questa volta un concerto per la nostra Croce Rossa. E mi venne l'idea di chiedere a Debussy di parteciparvi. Egli era appunto stato a Roma pochi mesi prima ed aveva recato con

sé un ricordo particolarmente grato verso l'*Augusteo* e la stupenda preparazione orchestrale che Molinari aveva assicurato al suo concerto. Egli mi accolse esternandomi tutto il suo entusiasmo per il gesto dell' Italia ed aderì senz'altro al mio progetto. Venne deciso di suonare *Iberia* a due pianoforti (egli diceva che questa trascrizione bene eseguita gli dava altrettanta soddisfazione quanto l'originale orchestrale). Per le nostre prove, egli fece trasportare nel salotto, accanto al pianoforte a coda, il Bechstein verticale del suo studio. E così passammo una intera settimana a provare non solamente *Iberia*, ma anche ci divertimmo a passare in rassegna molte musiche per due pianoforti: Bach, Mozart, Chabrier ed alcuni poemi sinfonici di Liszt. Debussy provava una gioia estrema in queste sedute, che hanno lasciato in me una impressione che non esito a definire come una fra le più profonde ed incancellabili della mia vita di musicista.

Il concerto ebbe lieto successo ed anche un cospicuo incasso.

A luglio, ci recammo questa volta ancora in Piemonte. Verso la metà di quel mese mi pervenne la notizia della mia nomina ad insegnante di pianoforte al Liceo di Santa Cecilia, nomina che il Presidente San Martino mi aveva già da mesi assicurata e per la quale gli dovrò sempre altissima gratitudine. In ottobre, tornammo a Parigi per portare via le nostre cose. Era questa una operazione alquanto costosa, ma che mi venne

facilitata dalla generosità di alcuni amici, tra i quali debbo ricordare ancora una volta l'ing. Clemenceau ed un musicista americano, Blair Fairchild, che doveva morire poco tempo dopo e che era un uomo di cuore e di alta intelligenza.

Appena ricevuta la notizia della mia nomina ad insegnante a Santa Cecilia, mi affrettai a comunicarla a Busoni. E solo poco tempo fa, ebbi da Arrigo Serato una copia fotografica della seguente lettera a lui indirizzata da Busoni, lettera che credo utile di pubblicare qui, perché svela il dramma intimo della vita artistica di quel grande musicista:

« Caro Arrigo,

. . . . . .

« Contemporaneamente al tuo « Exprès », una lettera del *Casella* mi raggiunse, ripercossa (*sic*) da Nuova York, dove era indirizzata. Egli si dimostra molto soddisfatto della sua nomina a Santa Cecilia, dalla quale si ripromette un'attività propizia 'al rinascimento musicale, di cui il nostro paese dà tante prove', e dove 'è certo di essere ajutato potentemente da numerosi giovani, che con lui formeranno una lega compatta'.

« Confesso che — anche tenendo conto delle disillusioni alle quali il Casella forzatamente si troverà di fronte cammin facendo — pure mi addolora di essere tenuto lontano da un movimento di cui, per le mie massime musicali, dovrei trovarmi alla testa; mi addolora

di veder abbreviarsi di ora in ora il tempo che la mia vita mi lascia a disposizione per un tal compito, e temo che si faccia tardi.

« La piccola Svizzera, a cui mi credevo perfettamente estraneo, fece a gara per rendermi omaggio, appena mi seppe soggiornante entro i suoi confini; ne sono sorpreso e riconoscente. Ma l' Italia, teme essa di compromettersi, quando si accinge a rendermi un po' di giustizia, così, in parentesi?

« Perdonami questo sfogo e del resto di esso fa' pure parte a chi riguarda, nei limiti che a te sembrerà opportuno di tracciare.

« Intanto ti abbraccio e mi dico tuo aff.mo

FERRUCCIO B. ».

Zurich, 17 ottobre 1915.

Di questa lettera, ripeto, non seppi mai nulla sino a qualche mese fa, né mai nelle tante nostre conversazioni avute dopo, Busoni mi lasciò mai indovinare di questo dolore che aveva arrecato al suo animo di italiano la mia nomina romana. Credo però che — anche se egli fosse stato chiamato a Roma — non vi sarebbe rimasto più a lungo che a Bologna, troppa essendo la distanza che divideva la sua mentalità così evoluta da quella dell' Italia di quei tempi.

Colla mia chiamata a Roma, si chiude quel periodo della mia vita durato 19 anni, che va dalla infanzia sino

all'età media. Furono quelli anni molto vari, nei quali — accanto a profonde tristezze — incontrai pure momenti di reale soddisfazione ed anche grandi gioie d'arte. Ma indubbiamente quel periodo di studio e di assimilazione fu per me fecondissimo. Giunto tredicenne a Parigi ed appena educato alla musica di Wagner, ne ripartivo dopo 19 anni ricco di ogni esperienza europea, avendo conosciuto e penetrato tutti i vari aspetti del fenomeno musicale, dalla musica francese che possedevo ormai a fondo in ogni sua tendenza, all'arte di Strauss, al schönberghismo, al mahlerismo, alla musica ungherese, a quella nuova iberica, ecc.: si può insomma dire che non vi era ormai settore della musica mondiale che mi fosse ignoto. Si osserverà che il mio bagaglio di compositore era ancora poco rilevante. Ma risponderò che rappresento un tipo di compositore molto tardivo, di quelli che realizzano i loro veri lavori verso la quarantina. E perciò, guardando a quell'anno 1915, mi sembra che — se anche i miei risultati come compositore erano ancora modesti — tuttavia la somma di esperienze che avevo accumulato in quel quadrilustro era enorme e certo superiore a quella di tutti i miei coetanei italiani. Debbo poi anche aggiungere che quel lungo soggiorno in Francia fu per me altamente utile nel senso non solamente di darmi quella educazione musicale che non potevo allora purtroppo trovare in patria, ma anche perché — conservando pura la mia mentalità italiana e resistendo vittoriosamente ad ogni tentativo esercitato su me onde staccarmi dalla patria —

io trovai in quell'ambiente musicale gallico un alto esempio di emancipazione dallo straniero e di formazione di una salda coscienza nazionale che doveva poi, tornato in Italia, guidare la mia azione rinnovatrice e costruttrice. Non è senza un profondo compiacimento che, riandando a quel lungo periodo di tempo, vedo oggi quanto fosse rimasto forte, indomabile in me il culto nostalgico della patria e come durante quello — per quanto sia arduo lottare contro l'enorme potere di assorbimento culturale che esercita la Francia sugli stranieri che vi abitano — io abbia trovato per tanto tempo la forza di conservarmi italiano non solamente di cittadinanza, ma ancora e soprattutto di cuore e di mente. Ma, ripeto, sarebbe ingratitudine mia il non riconoscere alla Francia quanto essa mi abbia insegnato in quegli anni di gioventù e quanto io debba ai musicisti francesi di quel tempo che mi furono larghi di preziosi consigli e di assistenza spirituale ed umana.

PARTE TERZA

ROMA (1915)

Si giunse a Roma di sera, a notte fatta. La città era quasi al buio, i fanali essendo velati di azzurro per precauzione anti-aerea. Regnava poca animazione per le strade, e la bruttissima via Nazionale (che purtroppo è la prima che si offre allo sguardo impaziente dello straniero che giunge nuovo a Roma) era molto triste di aspetto.

Dopo pochi giorni passati da una cugina, trovammo un appartamento in via Basilicata, vicino a Porta Salaria. Io presi subito contatto col Liceo Musicale di Santa Cecilia (il quale non era allora Regio Conservatorio, ma semplice istituzione municipale). Conobbi il mio direttore Marco E. Bossi, che mi accolse con vivissima cordialità. Cominciai le mie lezioni, e trovai alcuni buoni alunni, che subito presero a volermi molto bene. E poco a poco, cercai di penetrare nell'ambiente musicale ed anche in quello sociale.

Roma era allora qualcosa di totalmente diverso dalla ampia e « tentacolare » metropoli odierna. Era una città nella quale — accanto alle mirabili vestigia del passato (mancavano però tutte quelle di scavo recente che il Fascismo ha avuto il merito immenso di ridare alla luce, e che erano allora sepolte sotto povere e luride casupole), si trovavano interi quartieri mediocri e di aspetto provinciale, ai quali naturalmente non badava nel suo entusiasmo lo straniero di passaggio, ma che opprimevano l'abitante. Per fortuna, allora come oggi, la magnificenza della natura e del cielo facevano dimenticare il lato debole della città ed un artista poteva essere felice di contemplare tante cose belle e di vivere in mezzo a simile magnificenza storica rimasta viva nella testimonianza della pietra.

La Roma del 1915 differiva anche molto da quella odierna per il carattere della sua popolazione, la quale era ben lungi, a quei tempi, dall'aver assorbito il mezzo milione di emigrati dalla rimanente Italia che si riversò sulla capitale dal 1917 in poi. Allora il « Romano de Roma » era ancora padrone in casa propria e guardava non dico gli stranieri, ma persino gli altri italiani, con quel senso di orgoglio atavico che non si spense mai nei figli di Roma nemmeno nei tempi più duri. E l'italiano calato giù dall'Alta Italia andava a sbattere — e sempre a spese sue — contro quel senso di cruda satira, di sprezzante fierezza, di indifferenza verso tutto ciò che non fosse romano, per la semplice ragione che nulla al mondo avrebbe mai potuto esistere di più grande che

romano. In questo senso, il trovarsi in quella Roma, riusciva, per un piemontese vissuto a Parigi, più problematico che stare all'estero, tanta era la differenza di carattere, di costume e di civiltà che mi divideva da quelli.

In quei primi tempi romani, i più frequenti contatti furono quelli col Conte San Martino e Valperga. Di millenaria stirpe piemontese, questo gentiluomo era stato da giovanissimo amico dei miei genitori ed aveva anche fatto musica in casa di mio padre. Ho già accennato — nel proemio di questo libro — alle aderenze del Conte San Martino con quell'ambiente musicale torinese così eletto e superiormente colto, che era stato floridissimo soprattutto alla fine dello scorso secolo ed all'inizio di questo. Questa base culturale fu sempre guida al Conte in ogni sua azione. Organizzatore di qualità eccezionale, quando egli si accinse a quella fondazione che legherà il suo nome alla storia: l'*Augusteo* romano, aveva dietro di sé una enorme esperienza ed una conoscenza consumata dei valori internazionali. Nessun criterio di malinteso, gretto nazionalismo ebbe mai a porre limiti alla sua azione, ma egli comprese sempre che, volendo che l'arte strumentale nostra potesse dapprima risorgere e quindi rendersi indipendente, occorreva lasciare entrare l'ossigeno da fuori. Uomo di estrema modernità, l'ho sempre trovato disposto ad accogliere qualsiasi tentativo di novità, qualsiasi « avvenirismo » purché sincero; in mezzo alla sua Accademia,

egli fu sempre il più giovane di spirito. E, per quanto mi riguarda, debbo dire che la sua amicizia verso di me rimase sempre inalterata come la sua fiducia nella mia arte; e questo malgrado tutti i tentativi esercitati durante tanti anni da persone interessate a turbare quella amicizia e quella fiducia a scopi non sempre confessabili. Qualche rara volta fummo discordi. Ma le nostre discussioni non abbandonarono mai il tono più elevato e, rapidamente terminate quelle, l'amicizia reciproca si ritrovò più salda di prima.

Diaghilef era rimasto a Roma sin dall'autunno del 1914. Aveva affittato un appartamento all'ultimo piano del n. 9 in via del Parlamento, e viveva con Leonida Massin e con un bellissimo cameriere italiano che rispondeva al nome di Beppe. Massin aveva portato con sé molti quadri ed altri ne andava acquistando. Dimodoché la casa — della quale Beppe lasciava sempre la porta spalancata — era un continuo andirivieni di pittori soprattutto futuristi (gli altri non ci si arrischiavano) che salivano ad offrire ai due russi i loro prodotti artistici. Strawinski viveva in Svizzera a Clarens, ma veniva spesso a Roma e talvolta passò anche parecchi mesi in quella città che sempre predilesse.

La vita musicale aveva subito una forte scossa colla guerra, dato soprattutto che la grande maggioranza degli interpreti sino allora venuti a Roma erano tedeschi, austriaci ed ungheresi. Il grave compito di assicurare la

vita dell'*Augusteo* venne tutto a pesare sulle spalle di Bernardino Molinari, il quale però seppe mandare avanti la barca con una energia davvero ammirevole e — non dimentichiamolo — di fronte ad una ostilità e ad una impopolarità che durarono parecchi anni e che erano in parte frutto del naturale scetticismo romano, ma anche opera sotterranea e subdola di musicisti maligni e malcontenti. In quel 1915, vennero all'*Augusteo* — oltre ai nostri Guarnieri, Gui e Mascheroni — gli stranieri Baton e Beecham. Quest'ultimo era un. curiosissimo tipo. Giunse senza programma, ma recando con sé un vagone di materiali. Leggeva musiche una dopo l'altra e non sapeva decidersi a scegliere. Quando poi aveva scelto, si seccava a provare. Molinari propose allora a Beecham di fargli tutte le prove meno l'ultima. Beecham fu felicissimo, se ne andò in giro per la campagna romana e tornò il giorno della prova generale. È un uomo di grandissimo talento naturale, che eccelle soprattutto in Mozart. E siccome è pure ricchissimo (la sua fortuna, come è noto, proviene da quelle celebri *Beecham Pils* contro le affezioni del fegato che furono creazione del padre) ogniqualvolta il custode dell'*Augusteo* gli infilava il cappotto, gli regalava venti lire (dell'epoca), di modo che quello divenne in pochi giorni un anglofilo spaventoso.

Concertisti di fama non ne mancarono neppure quell'anno: Thomson, D'Albert, Prokofief, Gemma Bellincioni, ecc. Ma soprattutto era interessante il fatto che,

malgrado la guerra, continuavano a figurare sui programmi i grandi maestri tedeschi ed austriaci: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, ecc., sintomo questo di singolare larghezza di spirito che sola con noi dimostrava l'Inghilterra.

Deciso a buttarmi a capofitto in quella azione rinnovatrice per la quale mi ero armato da tanto tempo, cercai di fondare un giornale di battaglia. Riuscendo questo momentaneamente impossibile, tentai — previo consiglio del Conte di San Martino — di mettere la mano su un settimanale musicale romano che si chiamava *Musica* e che era diretto da Raffaello de Rensis. Dopo alcune conversazioni, pareva che tutto andasse a gonfie vele ed infatti una quantità di nuovi collaboratori entrò a far parte, almeno come promessa, del rinnovato giornale. Ma trascorse poche settimane, i dissensi tra me e de Rensis — il quale non aveva nessuna simpatia per il mio novimento né per le mie iniziative e che doveva più tardi, per molti anni, contribuire a svalutare la mia arte e creare equivoci sulla mia figura di artista — divennero tali che abbandonai *Musica* alla sua triste sorte e ripresi la mia libertà.

Nell'autunno del 1915, un fortuito incontro avvenuto in treno mi fece conoscere un giovane cinese, del quale non ricordo il nome. Era un ragazzo appena ventunenne, di una intelligenza sorprendente. Mi interessava particolarmente l'avvicinarlo, non avendo io sino

allora frequentato nessun giallo estremo-orientale. Dotato di una facilità incredibile per le lingue, aveva imparato il tedesco in tre mesi, il francese in due ed in tre altri si impadronì dell'italiano. I nostri rapporti divennero subito cordiali e rimasero frequenti per tutto il tempo che egli trascorse a Roma. Egli mi diceva della impressione di ripugnanza fisica che produce sui gialli il nostro naso, ai loro occhi una vera mostruosità. Mi spiegava che la musica europea era per loro un rumore privo di senso e che persino un'aria di Bellini suonava al loro orecchio come un teorema cacofonico. Le nostre conversazioni sulla guerra erano straordinariamente interessanti, tanto egli vedeva le cose da una distanza per noi incolmabile. Alla fine dell'anno egli lasciò Roma per recarsi a Ginevra. Mi inviò dalla Svizzera un bellissimo pezzo di seta sul quale aveva scritto o meglio disegnato con un pennello una antica poesia cinese. Ed ai primi del 1916 mi mandò una lettera nella quale egli diceva:

« Ginevra, gennaio 1916.

Ho molto riflettuto alle nostre conversazioni sul conflitto europeo, ed eccovi la mia opinione: se la guerra verrà vinta dagli Imperi centrali, sarà il trionfo della forza bruta; se invece vince l'Inghilterra, sarà il trionfo del denaro. Dunque in tutti i modi, il risultato di questa guerra non può essere che immorale. In tutto questo io non vedo che una pennellata artistica (*un coup de pinceau artistique*), ed è l'intervento dell'Italia ».

Nell'anno 1916, ebbimo pochi artisti stranieri. Ma in compenso parecchi italiani di eccezione, fra i quali Toscanini e Busoni. Toscanini diresse nel febbraio *Petrouchka*, il quale rinnovò il successo dell'anno precedente. Nel febbraio, diedi a Santa Cecilia un concerto a due pianoforti con Gino Tagliapietra, nel quale venne eseguito per la prima volta in Italia *En blanc et noir* di Debussy. Il 2 marzo, Molinari diresse la *suite* sinfonica del mio *Convento veneziano*, la quale fu accolta glacialmente e senza l'ombra di un applauso. Facevo melanconicamente il paragone di questa incomprensione ostile col successo schietto che questa *suite* aveva già incontrato all'estero e misuravo con crescente apprensione la strada che mi rimaneva da percorrere per essere accettato in patria come altrove. A Santa Cecilia ebbero ogo alcune sedute da camera col nuovo quartetto « ac-lemico » creato dal Conte San Martino e composto di rato, Corti, Dudovic e Magalotti, sedute alle quali artecipai come pianista e che riuscirono molto belle. Nel precedente gennaio avevo pure « debuttato » come pianista all'*Augusteo*, eseguendovi un concerto di Mozart e le *Variazioni* sinfoniche di Franck.

I rapporti con Busoni subirono in quei tempi una interessante evoluzione. Sino allora Busoni mi aveva dimostrato, a traverso una cordialità piuttosto formale, una certa diffidenza (la quale del resto è documentata da parecchie lettere pubblicate dal prof. Dent nella sua biografia busoniana). Un giorno però (ed era precisa-

mente nel marzo 1916) la mamma volle essere presentata dopo il concerto al grande pianista. Quando Busoni vide quella piccola vecchietta, si commosse moltissimo e le fece una accoglienza veramente figliale, dicendo che gli pareva di rivedere sua madre. Da quel giorno, egli prese veramente a volermi bene, ma, cosa curiosa, perché aveva indovinato che cosa fosse stata per me quella eccezionale donna. Conservo infatti una sua lettera, in data 21 luglio 1923, nella quale egli scriveva:

« Non occorre che io ripeta che Le voglio un gran bene, che ammiro la Sua energia ed intelligenza. Ma so anche che Lei è *buono*; e non ho dimenticato quel momento, quando Ella entrò nel camerino accompagnato dalla Sua Signora Madre! L'amor filiale, la devozione all'arte: ecco i due punti che mi legano a Lei ».

Il 24 marzo (1916) apparve alla sala accademica una pianista quattordicenne napoletana che produsse una impressione straordinaria: Tina Filipponi Siniscalchi. I doni naturali di questa ragazza erano eccezionali, tanto dal lato musicale quanto da quello tecnico. Una anima calda, passionale, tutta meridionale, servita da un suono di una rara bellezza, da un meccanismo di una perfetta nitidezza, facevano delle interpretazioni di questa fanciulla qualcosa di veramente superiore e di altissima classe. È certo che se Tina avesse vissuto, avrebbe avuto ben poche rivali non solamente in Italia ma anche nel mondo intero. Purtroppo Dio — che forse le era stato troppo prodigo di doni — la riprese a sé pochi anni

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" - LUCCA - BIBLIOTECA

dopo. Ma essa ha lasciato, come artista e come donna, in tutti coloro che ebbero la fortuna di avvicinarla e di udirla, un ricordo incancellabile, un ricordo di una creatura fatta di bellezza, di luce, di passione, di gioia e di profonda melanconia, una autentica figlia di quella terra napoletana tutta sole eppur così misteriosa, così tragica nella sua anima.

Le composizioni di quegli anni furono (dopo i *Nove pezzi* per pianoforte) le *Pagine di guerra* ed i *Pupazzetti* per pianoforte a quattro mani, le quattro liriche *L'Adieu à la vie* su poemi del « Gitanjiali » di Tagore-Gide, ed infine la *Sonatina* per pianoforte (questa del 1916). In tutte queste composizioni, è manifesta la crisi che travagliava allora la mia coscienza di artista, crisi che aveva soprattutto la sua origine nel dubbio tonale che Schönberg — assai più che Strawinski — aveva determinato in me. Nella *Sonatina* soprattutto (e poco dopo nella *Elegia eroica*) la dodecafonia si affaccia alle porte. Tuttavia, è anche evidente che la mia natura italiana mi difese sino all'ultimo contro una tendenza che — per quanto ammirassi — non poteva essere la mia. Ma, oggi che riabbraccio con occhio lontano e sereno quel periodo 1914-18, non posso certo deplorarlo, perché quelle esperienze — delle quali dovevo poi tirare le somme e trattenere ciò che era assimilabile — furono per me profondamente utili e certamente hanno contribuito — per quanto paradossale questo possa parere a taluni — a formare definitivamente il mio stile attuale fatto di na-

turalezza e di semplicità, naturalezza e semplicità però che sono risultato di dolorose e faticate assimilazioni e rinuncie e non espressioni oppure sfoghi di ingenuità e di dilettantismo.

Nel luglio del 1916, vennero chiamati alle armi i militari di terza categoria del 1882 e 1883 (la terza categoria comprendeva allora i casi come il mio, che ero stato esentato dal servizio militare perché figlio unico di madre vedova). Ma le mie condizioni fisiche che erano divenute assai precarie negli ultimi anni apparvero subito così evidenti che fui immediatamente riformato all'ospedale militare del Celio dove mi avevano rimandato per un secondo accertamento. E così ritornai alla quotidiana dura battaglia dell'arte dove era ormai segnato il mio posto di combattente dello spirito e di gregario di avanscolta.

La domenica 19 novembre di quel 1916, Toscanini risaliva al podio dell'*Augusteo* per dirigervi il primo di una serie di tre concerti che gli erano affidati. Il programma comprendeva due frammenti di Wagner: il *Waldweben* del *Siegfried* e la Marcia funebre del *Götterdämmerung*. Come già dissi, sino a quel giorno si erano eseguiti da noi tutti i grandi compositori germanici, austriaci ed ungheresi, norma che, come ho già fatto rilevare, la sola Inghilterra (dalla parte dell'Intesa) (1)

(1) I Tedeschi pure continuarono — e questo per tutta la guerra — ad eseguire le musiche dei nemici, prima fra

aveva osservata. Wagner era stato diretto da Toscanini nella precedente stagione ed era passato benissimo. Ma quest'anno le cose erano alquanto mutate. L'Italia aveva dichiarato guerra alla Germania nel precedente agosto. Ed indubbiamente Wagner rappresentava, più di qualsiasi altro tedesco, quella Germania imperiale contro la quale eravamo scesi in campo. Il giorno del concerto, Toscanini fu accolto al suo apparire da un lancio di manifestini nei quali si protestava contro la musica tedesca in generale e Wagner in particolare. Ma il primo tumulto si placò, e *Waldweben* andò benissimo. Si iniziò la « Marcia » del *Crepuscolo* in mezzo ad un religioso silenzio. Ma ecco, in una di quelle enormi « pause » che si trovano nell'introduzione del pezzo, una voce, venuta dal loggione, pronunciare con spaventosa chiarezza queste parole: « *E vada questo per i morti di Padova!* » (alcuni giorni prima un bombardamento aereo particolarmente atroce aveva fatto in quella città oltre cento vittime quasi tutte vecchi, donne e fanciulli). Questa frase apparve in quel momento, detta in quella circostanza ed in quel silenzio, uno scherno atroce. Si scatenò un baccano inverosimile che Toscanini cercò di calmare colla Marcia Reale, ma a nulla valse. Ormai non solamente Wagner ma anche qualsiasi compositore « ne-

---

tutte la *Carmen* che non abbandonò mai i cartelloni germanici sino all'armistizio. Non solo, ma Wanda Landowska — che insegnava allo scoppio della guerra il clavicembalo alla *Hochschule* di Berlino — venne lasciata al suo posto benché fosse di nazionalità russa.

mico » era bandito dall'*Augusteo*. Vedendo la impossibilità di riprendere il concerto, Toscanini buttò sdegnatissimo la bacchetta, lasciò la sala, ed il giorno dopo abbandonò Roma. Il fatto più strano è che venne identificato, parecchi anni dopo, colui che aveva lasciato cadere la frase fatale; era un semplice soldato melomane venuto in licenza, il quale non aveva affatto voluto conferire a quelle parole il significato di fredda ironia che parvero avere in quell'indimenticabile momento, ma intendeva invece significare che si interpretasse questa musica come un omaggio reso da un nemico a quei poveri morti. Intenzione che però non fu possibile afferrare sul momento. La reazione del pubblico fu di troppa violenza né d'altronde si poteva dargli torto tanto era l'orrore che aveva suscitato nel paese la notizia di quell'orrendo massacro.

Non sembravano certo quelli tempi da intraprendere battaglie di idee e di tendenze, impegnato come era il Paese in ben altre lotte. Diveniva infatti ogni giorno più tragica l'atmosfera e, per quanto la nazione fosse tutt'intera tesa dietro al Re Soldato ed all' Esercito in uno sforzo che il Paese non aveva mai conosciuto, pure si misurava sempre maggiormente, anche a Roma che dal fronte era così lontana, il peso della gigantesca lotta. Eppure io sentivo — fosse pure in circostanze così sfavorevoli — il dovere di continuare la mia opera di combattente spirituale che mirava all'avvenire, certo anzi che da questo immenso dramma universale, da tutte queste

sofferenze, da tutto questo sangue versato dall'umanità sarebbe sorta una nuova Italia, più grande, più forte e interamente rinnovata nella sua spiritualità.

Uno degli obbiettivi immediati che ero deciso a raggiungere al più presto, era quello della fondazione in Italia di un organismo musicale che fungesse da « cavallo di Troja » in mezzo all'ambiente che era ancora in massima parte così arretrato e provinciale. E pensavo di dare a questo organismo il nome di « Società Nazionale di Musica », a somiglianza di quella francese, della quale ho precedentemente ricordato le alte benemerenze verso la storia musicale del suo paese. Un'altra società col medesimo nome era stata fondata l'anno precedente in Spagna da Manuel de Falla, fiancheggiato dai migliori giovani compositori iberici ed aveva cominciato a svolgere una nobilissima attività. Accanto a me, altri giovani maestri erano animati da analoghe aspirazioni e dal medesimo desiderio di entrare in lotta al più presto contro il dilettantismo, la mediocrità ed il provincialismo che troppo regnavano allora ancora in Italia. Questi compagni della prima ora furono Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Carlo Perinello, Vittorio Gui e Vincenzo Tommasini. Dapprima semplici fraterni colloqui, i nostri contatti assunsero poi la forma di riunioni periodiche che si tenevano nel bellissimo palazzo del senatore Tommasini in via Nazionale. Progressivamente, in queste riunioni, si concretò il progetto

della istituzione che intendevamo fondare a difesa della giovane musica italiana e, come volevo, si chiamò questa istituzione (a somiglianza di ideali e di scopi, come già dissi, con quella francese) « Società Nazionale di Musica ». Questa associazione sorgeva collo scopo di « eseguire le musiche più interessanti dei giovani italiani, ridare alla luce quelle nostre antiche obliate, stampare le nuove composizioni nazionali più interessanti, pubblicare un periodico, ed infine organizzare un sistema di scambi di musiche nuove coi principali paesi esteri ». La presidenza di onore della *S. N. M.* fu accettata da Toscanini, Busoni e Bossi, e quella effettiva dal Senatore San Martino. Della prima attività della Società dirò fra poco.

Nell'estate del 1916, avevo concepito un poema funebre che volevo dedicare *alla memoria dei figli d'Italia caduti per la sua grandezza.* Questo poema, del quale terminai la composizione nel tardo autunno del medesimo anno, si chiamò *Elegia eroica* ed aveva la forma di un vasto trittico, una vera e propria marcia funebre iniziale di carattere eroico, un episodio centrale più intimo e di carattere profondamente doloroso, una ultima parte infine ove, ad una raffica di morte che passava violenta sull'orchestra, subentrava una dolcissima *ninna-nanna* nella quale veniva evocata la patria come una madre che culla il figlio morto. Mi consacrai con tutto l'animo alla creazione di questo poema, nel quale credo di aver dato il meglio di ciò che potevo fare a

quei tempi. Il linguaggio ne era duro ed aspro nella prima parte, e poi si riduceva a serena dolcezza verso la fine. Non era certo una delle solite composizioni di circostanza che i compositori mediocri usano scrivere approfittando di avvenimenti bellici e politici eccezionali. Era l'atto di fede di un italiano che sentiva tutta la tragicità del momento e che desiderava celebrare colla sua arte e colla maggiore sincerità il sacrificio di tante giovani vite ed il lutto di tante madri. La esecuzione avvenne all'*Augusteo* il 21 gennaio 1917, e fu diretta dal francese Rhené-Baton. Le due prime parti passarono in un silenzio preoccupante, quello che precede le grandi bufere. Ed infatti, colla terza parte, scoppiò fulminea nel pubblico una ondata di indignazione che ebbe facilmente ragione della tenue e mesta *berceuse* finale della quale non si udì nemmeno una nota. Il baccano durò a lungo dopo la fine del pezzo, e si calmò solamente coll'iniziarsi della seconda parte del concerto. Pochi amici vennero a vedermi dopo. Feci ogni sforzo per dimostrarmi indifferente e sereno, ma la sera quando tornai a casa, ebbi una impressione di solitudine come non avevo mai avuto prima né mai ritrovai dopo, ed il pianto mi vinse.

Il giorno dopo, la stampa fu violentissima come era da prevedersi. Ed alcuni giorni più tardi, Matteo Incagliati che dirigeva allora un periodico pseudo-musicale che si chiamava *Orfeo*, pubblicò un numero speciale ignobilmente volgare e diffamatorio, nel quale venivo rappresentato come un anti-patriota, come un uomo pe-

ricoloso per la cultura nazionale e si chiedeva in sostanza il mio allontanamento dal paese.

Malgrado la « catastrofe » augustea, non mi smarrii. Ormai avevo già abbondantemente imparato a conoscere che gli amici sui quali potevo contare in Italia erano ben pochi, e che lunga e difficile (non avrei però mai detto impossibile) sarebbe la strada da percorrere per raggiungere i miei scopi. L'organizzazione finale della *Società Nazionale di Musica* procedette felicemente e si incontrò anche fuori di Roma un consenso a questa fondazione che era di buon augurio. Il Conte San Martino, sempre pronto ad accogliere ogni iniziativa anche la più audace, purché fosse veramente interessante, aveva voluto ospitare i nostri primi concerti nella sala accademica di via dei Greci. E così il venerdì 16 marzo 1917, in presenza di una folla enorme ed attentissima, ebbe luogo il primo concerto, preceduto da una nobile orazione di Ildebrando Pizzetti. Gli autori rappresentati a quel primo concerto erano Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, Pizzetti e Casella. Il concerto suscitò infinite appassionate discussioni. Fu subito evidente che ci trovavamo di fronte ad una ostilità rabbiosa e che la *S. N. M.* era immediatamente apparsa come un covo di « futuristi » che occorreva sopprimere al più presto. Ma non mancarono, già allora, numerose adesioni di musicisti e di amatori, dimodoché si ebbe subito una certa libertà finanziaria che era per noi importantissima.

L'attività svolta dalla *S. N. M.* in quel primo anno di esistenza fu assai confortante: sei concerti dati nella sala di Santa Cecilia, quattro altri dati a Milano, Torino, Bologna e Ferrara, un concerto organizzato a Parigi ed infine una audizione orchestrale che ebbe luogo nella Sala Costanzi, nella quale si eseguirono, diretti dall'autore, frammenti dell' *Uccello di fuoco*, *Feu d'artifice* e *Petrouchka*. Le composizioni programmate in questi concerti furono 112, delle quali 102 italiane. Gli autori eseguiti furono, oltre ai cinque già citati del 16 marzo a Roma: M. Enrico Bossi, Tommasini, Perrachio, Gandino, Perinello, Renzo Bossi, Mantica, de Sabata, Alaleona, Liuzzi, Gasco, Giulia Recli, V. Gui, Zandonai, Davico, e di stranieri: Ravel, Strawinski, Lord Berners (1), de Falla, Debussy e Fauré. Oltre a questa attività concertistica, si strinse una serie di accordi con quattro società francesi (fra cui la *Societé Musicale Indépendante*) e la *Sociedad Nacional de Musica* di Madrid per assicurare un intenso ritmo di scambi fra le tre nazioni latine.

(1) Di Lord Berners (che era allora addetto all' Ambasciata Britannica a Roma e si chiamava semplicemente Gerald Tyrwhitt) eseguii le tre spassosissime marcie funebri *a*) *pour un ministre*; *b*) *pour un canari*; *c*) *pour une tante à héritage*. A proposito appunto di questa ultima e di quella esecuzione del 30 marzo 1917, accadde che poche settimane dopo morì a Londra non la « zia », ma uno zio il quale lasciava al giovane Tyrwhitt la sua cospicua fortuna ed il titolo di Lord Berners. Dimodoché questi conservò sempre un ricordo alquanto malizioso di quella mia esecuzione romana, alla quale — senza essere eccessivamente superstizioso — attribuiva nondimeno un misterioso rapporto col fato della morte dello zio *à héritage*.

Con animo commosso ricordo quel primo anno della nostra attività, e specialmente mi è caro riandare a quella nobile fraternità di propositi e di entusiasmi che riuniva attorno a me Respighi, Pizzetti, Malipiero, ed altri miei coetanei. Era veramente quello nostro il « fronte unico » della intelligenza contro la mediocrità ed il dilettantismo e costituiva una alleanza di artisti quale purtroppo non si è mai più incontrata da noi. La vita si incaricò più tardi di dividerci e purtroppo anche di oppormi come nemici alcuni di quei musicisti che in un primo tempo erano scesi in lotta al mio fianco. Ma, ripeto, questo non altera per nulla la purezza di quel 1917, anno ove veramente si iniziò il rinnovamento della coscienza musicale nazionale.

Nella primavera di quel 1917 scrissi un importante poema per pianoforte, ispirato da circostanze sentimentali che attraversava allora la mia vita: *A notte alta.* È la unica musica con una apparenza di programma che abbia mai composto, ma che non si può tuttavia considerare come un vero e proprio poema sinfonico. In esso è già palese per rispetto alla *Sonatina* oppure all'*Elegia Eroica* un processo di chiarificazione che doveva poi accentuarsi sempre maggiormente negli ulteriori lavori.

Dopo il « fattaccio » della *Elegia Eroica*, non vi è da meravigliarsi se ogni esecuzione della mia musica in Italia suscitasse un autentico putiferio. Particolarmente memorabile fu lo scandalo che avvenne a Milano alla sala

del Conservatorio il 16 aprile 1917 quando vi eseguii la mia *Sonatina*, della quale non potei — io stesso che suonavo — udire nulla tale fu il subisso di urli, di fischi, di imprecazioni di ogni genere che si scatenò a metà del primo tempo e che andò crescendo sino alla fine.

Nel medesimo aprile, Diaghileff diede al *Costanzi* di Roma una breve stagione colla sua *troupe*. Il 9 aprile ebbe luogo la prima serata, a beneficio della Croce Rossa. In tempi normali una rappresentazione russa avrebbe dovuto cominciare coll'inno « Dio salvi lo Czar ». Ma avendo questi abdicato da poche settimane, urgeva sostituire qualche cosa di altro. Diaghileff ebbe allora l'idea (la sera precedente la serata inaugurale) di fare eseguire il celebre *Canto dei battellieri del Volga* e lo fece orchestrare a Strawinski il quale lavorò tutta la notte a strumentare questa melodia per orchestra di fiati, aiutato da Lord Berners e da Ansermet, che copiavano man mano le parti.

Per intensa che fosse stata la prima attività della *Società Nazionale di Musica*, quando a stagione finita si tirarono le somme, si vide che erano necessarie alcune modificazioni nel titolo e soprattutto nel programma della istituzione, non abbastanza chiaramente definito, per modo da evitare qualsiasi confusione della nostra associazione con altre società già esistenti colle quali essa non doveva confondersi. Venne così deciso di mutare il

nome della *Società Nazionale* in *Società Italiana di Musica Moderna*, titolo che non le avrei certo dato oggi, ma che allora aveva indubbiamente il vantaggio di chiarire senza equivoci la posizione e le finalità della istituzione.

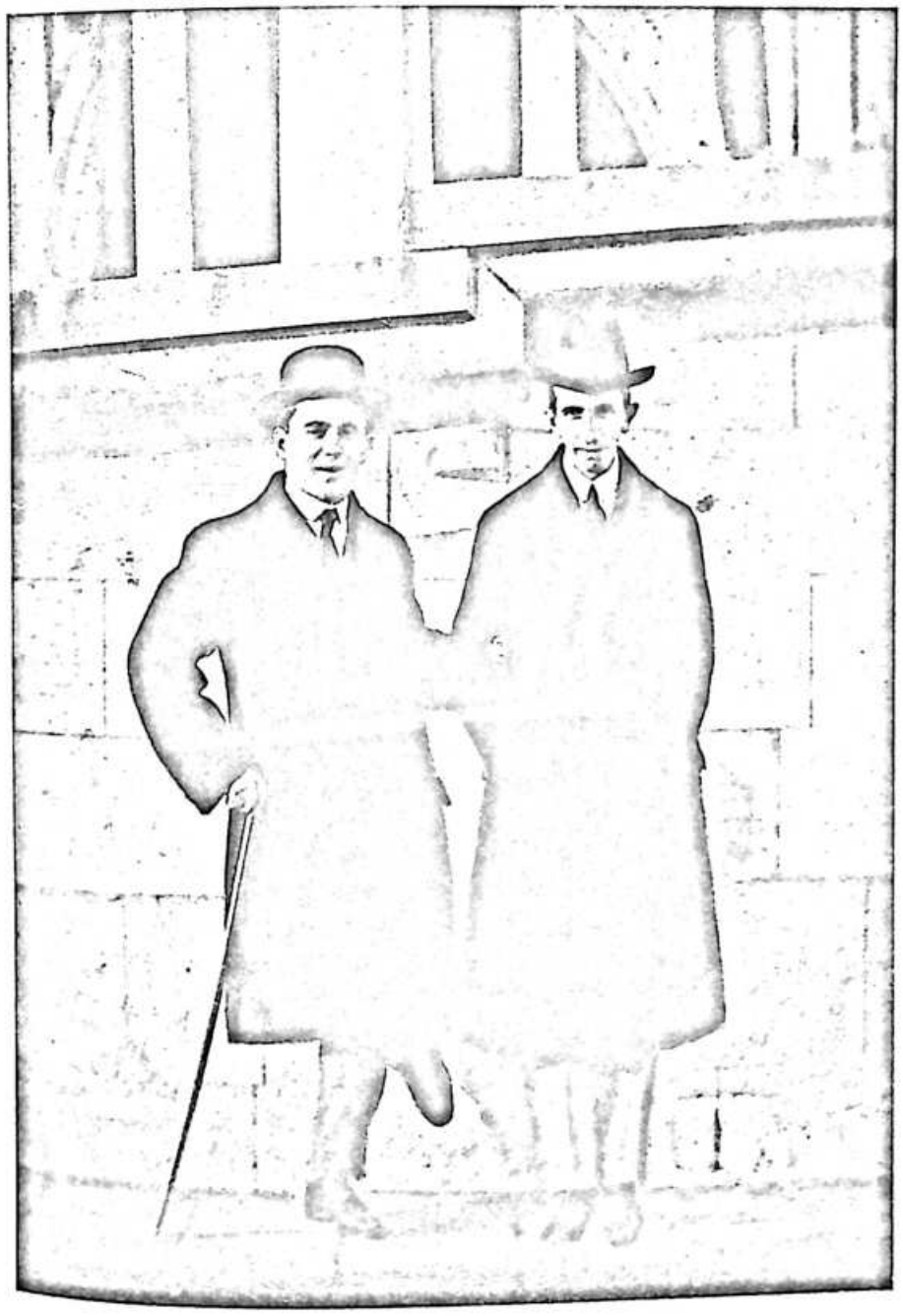
Colla fine di ottobre, una nera nube si addensò sull'Italia. Ma la resistenza eroica dell'Esercito e, dietro di quello, della intera Nazione ebbero ragione dell'invasore. Poco a poco rinacque la fiducia ed anche l'arte riprese a vivere la sua vita sia pur ridotta ma nondimeno bastante a dimostrare che ogni speranza non doveva essere perduta in una prossima risurrezione spirituale.

Nel dicembre 1917, inaugurai un periodico di battaglia, che si chiamò *Ars Nova* ed al quale collaborarono, oltre a quei pochi musicisti che potevano scrivere in quei tempi bellici, scrittori, pittori, critici come Giovanni Papini, Carrà, de Chirico, Gleizes, Mario Broglio, Laloy, Luciani, Marnold; Recchi, G. M. Gatti ed altri molti. Il tono del periodico era molto violento ed aggressivo, ed era ancora « corroborato » da un *sciocchezzaio* che faceva la gioia degli uni e la costernazione degli altri. La redazione era interamente opera mia e debbo dire che mi divertiva un mondo.

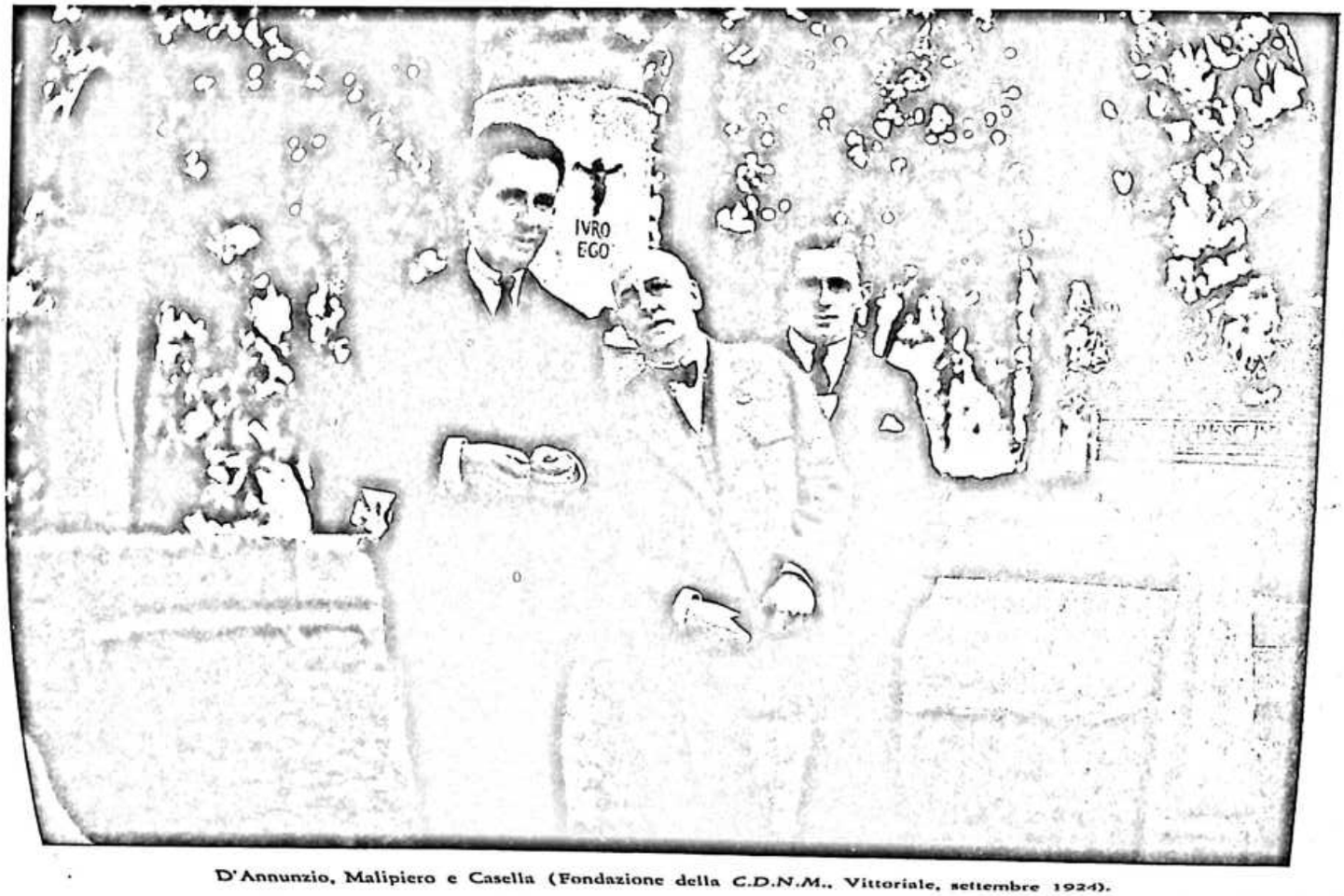
Il nostro secondo anno romano fu brillantissimo come interesse di programmi e concorso numeroso di soci. I sei concerti ebbero ancora luogo alla Sala di Santa

Cecilia. I compositori italiani eseguiti furono Malipiero, Alaleona, Orefice, Davico, Tagliapietra, Pratella e Casella; gli stranieri Satie, Severac, Schmitt, Ravel, Granados, Albeniz, Salazar, Villar, De Falla, Turina, Beach, Huré, Scriabin, Dukas, Koechlin, Enesco, Goossens, Fauré e Strawinski. Come si vede, quest'anno gli stranieri erano in prevalenza, ciò che contribuì ad aggravare la violenta campagna che si stava conducendo contro di noi. A capo di questa campagna stava il mio direttore M. E. Bossi, il quale era rimasto talmente indignato dell'audizione dei miei *Pupazzetti* nella precedente stagione da evitare di incontrarmi ogni qual volta mi vedeva in fondo ad un corridoio del Liceo (egli mi aveva inoltre eliminato di tutte le commissioni di esami). Era evidente che egli non avrebbe pace finché non fosse riuscito a farci cacciare via dalla sala accademica. Del resto, la triplice presidenza di onore era stata soppressa, Bossi perché aveva dato le dimissioni, Toscanini perché la sua situazione dopo l'infortunio wagneriano dell'*Augusteo* era delicata, e Busoni infine perché fortemente sospetto di germanofilia. Avevamo però conservato la preziosa presidenza effettiva del Conte San Martino, il quale non cessò mai di essere largo di consigli e di aiuti alla nuova società come alla vecchia.

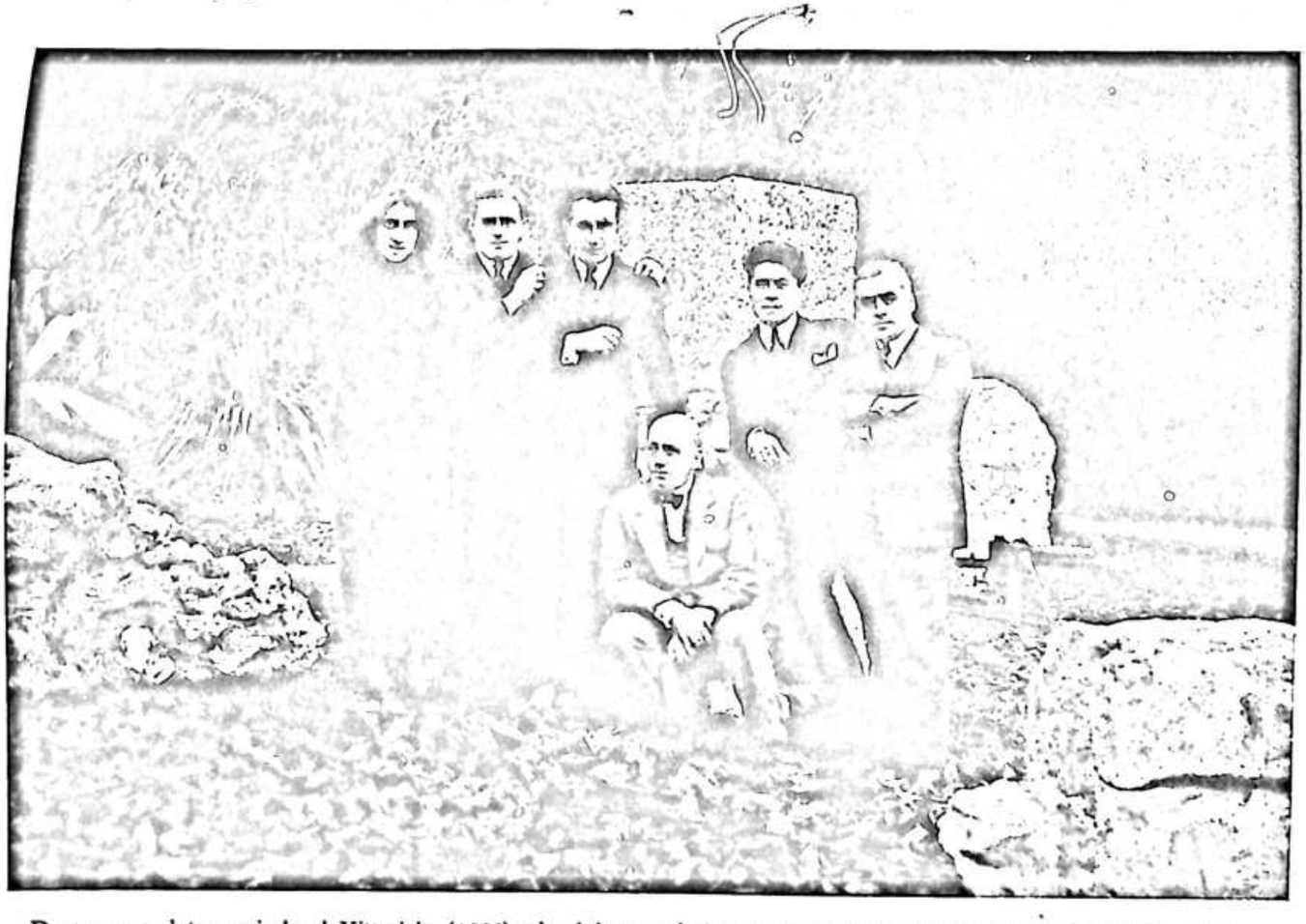
Particolarmente degna di nota fu la commemorazione debussyana che improvvisammo il 5 aprile di quell'anno 1918, pochi giorni dopo la morte del Maestro e che fu la prima del genere celebrata in Italia.



Malipiero e Casella (Venezia, 1916).



D'Annunzio, Malipiero e Casella (Fondazione della *C.D.N.M.*, Vittoriale, settembre 1924).



Dopo una seduta musicale al Vittoriale (1925); da sinistra a destra: Luisa Baccara, Malipiero, Casella, il Comandante, Gilberto Crepas e Mario Corti.

La madre (1924).

Non mi mancavano in quegli anni in Italia concerti come pianista. In questi dedicavo una buona parte del programma a musiche contemporanee, specialmente a Debussy, Ravel e Dukas che erano ancora pochissimo noti al pubblico italiano di provincia. Eseguivo anche italiani come Pizzetti, Malipiero e Castelnuovo, questi due ultimi invariabilmente con forte opposizione (il *Raggio verde* di Castelnuovo destava dappertutto scandalo). Non eseguivo quasi mai musica mia, anche perché certe società (come quella del *Quartetto* di Bologna) mi pregavano di non farla! Ed io, già trentacinquenne e con già acquisito un buon nome di compositore all'estero, dovevo accettare queste umiliazioni nel paese mio perché avevo necessità di guadagnare la vita della mia famigliuola.

Fui anche più volte — in quei medesimi due ultimi anni di guerra — a Parigi e Londra, dove cominciai a far conoscere la nostra musica contemporanea, ottenendo risultati assai favorevoli e che recarono molta soddisfazione all'Ufficio di Propaganda che dirigeva allora Vittorio Scialoja.

La mattina del 4 novembre 1918, la gente sembrava impazzita per le vie dell'Urbe. L'immenso dramma era finito, ed era finito nella gloria di Vittorio Veneto. Quando uscii di casa verso mezzogiorno, per portare a Ricordi sul Corso Re Umberto il manoscritto della ultima delle 32 *sonate* di Beethoven (quell'enorme lavoro di revisione, cominciato nel 1915, terminò infatti colla

guerra), regnava ovunque una gioia indicibile. La sera, venne ristabilita l'illuminazione normale delle vie, e parve una cosa mai veduta, uno sfolgorìo abbagliante dopo quei tre lunghi anni di tragica oscurità.

Il 12 gennaio 1919, Molinari diresse all'Augusteo le *Pagine di guerra* che avevo poco prima strumentato. Per la prima volta dopo il gennaio del 1916, il lavoro giunse in fondo (è vero che dura appena otto minuti) senza proteste né interruzioni né scandali. Parve questa già una enorme vittoria. Giacomo Puccini che assisteva al concerto volle conoscermi ed ebbe per questo lavoretto parole di alta lode che mi fecero grandissimo piacere. La sua conoscenza del resto del fenomeno musicale contemporaneo — del quale egli era attento ed acuto osservatore — si attestava sempre profonda e « aggiornata ». Non vi era lato del problema sonoro che egli non studiasse a fondo e sul quale non fosse in grado di discutere con reale competenza. Era anche un uomo infinitamente simpatico ed affabile e rimasto modestissimo malgrado il suo enorme successo.

Nella primavera di quel 1919, la *S. I. M. M.* diede ancora tre concerti, che ebbero luogo al Teatro Quirino (Bossi ed i suoi alleati erano pervenuti ad ottenere la nostra « espulsione » da Santa Cecilia). Questi concerti riuscirono alquanto più fiacchi dei precedenti. Era visibile che la Società aveva ormai fatto il suo tempo e che sarebbe difficile mantenerla in vita. D'altra parte,

io cominciavo a viaggiare molto per concerti all'estero ed in queste condizioni non vi era nessuno che potesse mandare avanti l'azienda in vece mia. Venne dunque deciso lo scioglimento della *S. I. M. M.*, che aveva durato tre soli anni, ma che in quel periodo di tempo aveva realizzato un vasto sforzo artistico ed aveva veramente creato un movimento di interesse verso le nuove musiche senza precedenti a Roma e probabilmente in tutta Italia. Colla società, cessò pure la rivista *Ars nova*, che aveva rappresentato essa pure un tipo di pubblicazione assolutamente nuovo in Italia, un periodico al quale si sarebbe solamente potuto forse paragonare la fiorentina *Lacerba*, e che aveva nel suo campo svolto una opera culturale altamente utile se pur necessariamente estremista.

Il Liceo di Santa Cecilia intanto era sin dalla fine del 1918 teatro di una intensa agitazione, rivolta ad ottenere dallo Stato la regificazione dell'istituto. La trasformazione — per legittima che fosse, data la crescente importanza di quella scuola — non era molto simpatica al Conte San Martino, geloso di quella autonomia che permetteva al Presidente di prendersi molte responsabilità senza aver da subire gli ostruzionismi della burocrazia statale. Ma la sua comprensione dei desideri e delle necessità dei suoi professori era troppo completa perché egli non dovesse finalmente stare dalla parte loro. Per parecchi mesi dunque, i corridoi e le aule del venerando stabile di via dei Greci furono sede di in-

numerevoli comizi di sapore alquanto sovietico (non mancavano fra i professori elementi scalmanati che invocavano l'avvento di Lenin purché fosse loro concesso di divenir finalmente impiegati di Stato). Tribuni particolarmente eloquenti erano Rosati (il maestro di Beniamino Gigli) ed il povero Setaccioli, il quale saliva sui tavoli per meglio arringare la minuscola folla di professori, inservienti e bidelli, alla quale si aggiungeva talvolta il vecchio portiere Cesare. E siccome le cose parevano dover tirare in lunga da parte dello Stato, così vi fu una mattina un certo numero di professori che proposero di ricorrere allo sciopero, nella demagogica speranza che di fronte a simile tremenda minaccia, il Governo avrebbe subito deposto le armi. E dovemmo faticare parecchio, quelli che avevano un grano di buon senso, a far recedere i nostri colleghi dal loro fiero proposito, dimostrando loro la scarsa probabilità di successo di questa insurrezione che al massimo avrebbe riempito di gioia i nostri alunni.

Il Liceo venne regificato in data 22 agosto 1919.

Il 26 gennaio 1919 Beethoven fece la sua riapparizione all'*Augusteo* — dopo due anni di assenza — e fu per merito di Vittorio Gui che diresse l'*ouverture* dell'« Egmont ». Non è facile immaginare quale formidabile impressione di potenza producesse il ritorno di quella musica della quale un doloroso errore di psicologia ci aveva privati per così lungo tempo....

Nel mese seguente mi divisi da mia moglie Hélène K. Da parecchi anni era ormai palese che la vita doveva staccarci l'uno dall'altro. Ma fu singolare fortuna che questa separazione abbia potuto compiersi — e questo per merito della alta intelligenza della mia prima compagna che fece prova, in questa dolorosa circostanza, di una abnegazione e di uno spirito di comprensione dei quali non le sarò mai abbastanza grato — lasciandoci in rapporti di salda e devota amicizia, la quale tuttora dura.

Due anni dopo, quel matrimonio venne annullato da una sentenza della prima sezione del Tribunale Civile di Roma.

L'ambiente nostro, ormai che la guerra era finita e che i giovani poco a poco si riaffacciavano alla vita dell'arte, si era assai migliorato. L'isolamento dei primi anni romani, ove vivevo in mezzo a cinque o sei amici soli veramente sicuri, era ormai superato e da tutte le parti vedevo accorrere verso di me nuove amicizie, nuovi volti di giovani che il mio esempio aveva incoraggiato. Ed anche la vita musicale della nazione, si era profondamente modificata coll'avvento della pace e la musica contemporanea cominciava a trovare il posto che le spettava. In queste condizioni, mi parve che la mia azione « interna » potesse subire una sosta e mi diedi a viaggiare molto fuori confini, svolgendo però sempre la più intensa propaganda in favore della nostra nuova arte, o per lo meno di quella che ritenevo suscettibile di interessare gli altri.

Fu appunto in quei primi mesi del 1919 che il caso mi fece incontrare un giovane musicista col quale dovevo poi legarmi di fraterna amicizia: Mario Labroca. Combattente e quindi per due anni prigioniero di guerra, egli rientrava in patria, carico di dolorosa esperienza umana, ma anche animato da una alta ambizione di artista. Da quel giorno ormai lontano, Mario ha percorsa molta strada, ed è anche lecito il dire che la sua ascensione in « carriera » è stata rapida e felice. Ma egli rappresenta anche un tipo raro di uomo di molte, varie e convertibili energie; compositore di autentica ed inconfondibile personalità, scrittore e giornalista di grande autorità, organizzatore infine rivelatosi di eccezionale abilità a traverso vari alti incarichi: queste (ed altre ancora) rare capacità fanno di Labroca uno degli elementi più importanti e fattivi della presente vita musicale italiana. Ma egli ha una ultima qualità, che sta sopra a tutte le altre e che costituisce la sua maggiore forza: quella sua purissima moralità, alla quale Labroca non è mai venuto meno pure innalzandosi continuamente verso sempre più importanti missioni, verso posizioni di crescente responsabilità. Egli rappresenta, nel nostro mondo musicale, uno fra i pochissimi esempi di artista che abbia saputo continuamente ascendere senza mai abbassarsi a rinuncie e senza venire a patti coi nemici di quell'arte che egli considera come unica vera. Sotto questo aspetto, la figura di Labroca è veramente nobilissima e capace di ridare fiducia anche a coloro che hanno qualche dubbio sulla possibilità odierna di una « illibatezza » artistica.

Nell'estate del 1920, terminai i *cinque pezzi* per quartetto d'archi. Questo lavoro segna la fine di un periodo assai turbinoso della mia attività creatrice, periodo, come già dissi, fatto di assimilazioni, ed anche di influenze, quelle volute e queste subite mio malgrado. Oggi più che mai, mi rifiuto però ad ammettere che quel periodo sia stato meno che utilissimo e fecondo per la mia formazione definitiva. Dopo quattro anni di esperienze talvolta divergenti, la mia indipendenza di fronte allo strawinskismo ed allo schönberghismo era totale. E quei cinque pezzi rappresentano appunto la estrema fine della influenza strawinskiana e la scomparsa totale di ogni preoccupazione atonale. Dei lavori scritti in quel periodo 1914-20, hanno conservato la loro piena vitalità — sebbene siano lavori che per il loro tipo non possano avere molte esecuzioni — l' *Elegia eroica* ed *A notte alta*. Si può osservare che non è molto in sei anni. Ma (e ripeto qui pure cosa già detta) era destino che io dovessi rappresentare una figura di compositore eccessivamente tardivo e che solamente colla quarantina dovessi entrare nella fase di completa realizzazione di quanto avevo così faticosamente cercato per tanti anni.

Nel novembre successivo, videro la luce gli « undici pezzi infantili » per pianoforte. Pochi mesi dividono i *cinque pezzi* per quartetto da questa piccola *suite* pianistica, ma gli « undici pezzi » segnano però la liberazione ultima dalle incertezze e dagli esperimenti e l'entrata sicura e consapevole in una fase creatrice ormai

personale e chiarificata. Rappresentano insomma la pace avvenuta fra il creatore e la sua arte, pace all'ombra della quale egli potrà ormai percorrere tranquillamente la sua via e donare alla propria invenzione uno stile, un modo definitivo e conclusivo.

[Disse spiritosamente Edw. J. Dent: « Casella è il musicista italiano che maggiormente ha aiutato i giovani suoi connazionali a trovare il loro stile, ma che viceversa ha maggiormente faticato a raggiungere il proprio »].

Nella primavera del 1921, mi trovavo un giorno all'albergo *Regina* a Parigi, quando chiese di parlarmi un signore americano. Era questi un tale Mr Somlyo, mandato dalla casa di pianoforti « Baldwin » di Cincinnati per invitarmi a compiere un giro artistico agli Stati Uniti sotto gli auspici di quella casa. Il contratto era molto vantaggioso e lo accettai con vivo piacere.

Nel luglio seguente, essendo stato annullato il mio primo matrimonio, mi sposai per la seconda volta, e tolsi in moglie una mia discepola (essa pure parigina), Yvonne Müller, colla quale già da lunghi anni si era intrecciato un romanzo d'amore. Questa volta ebbi la fortuna di trovare una donna che fu per me la più ideale delle compagne. Parve che, entrando essa nella mia vita, questa si liberasse subitamente da quei troppi anni di grigiore, di difficoltà, di incertezze, di ostilità e di incomprensione insomma che avevo sino allora attraversato, e che la mia attività di artista assumesse da quel

giorno una ampiezza ed un ritmo che non aveva mai conosciuto. Anche la mia salute — che era andata declinando sin dal 1914 in modo così preoccupante — entrò in una nuova fase di rapido miglioramento, dovuto questo alle amorevoli, straordinarie cure delle quali mi circondò la mia giovane compagna. La eccezionale felicità della nostra unione fu infine allietata (alcuni anni più tardi) dalla nascita di una bambina che la madre volle chiamare col nome romano di Fulvia.

Trascorremmo l'estate a Capri, dove strumentai per pianoforte ed orchestra *A notte alta*, destinando la prima esecuzione di questa nuova versione all'America, dove mi sarei recato in ottobre. L'idea di trascrivere il pezzo nella nuova forma mi era stata suggerita da Busoni, il quale amava molto questa musica e diceva che il suo carattere tragico ed espressivo risulterebbe meglio coll'ausilio dell'orchestra.

Verso la metà di ottobre, ci imbarcammo dall'Havre per New York, dove trovai una accoglienza molto cordiale e piena di attesa. L'America mi fu subito simpatica. L'arrivo a New York fu uno fra i più belli che si potessero desiderare: una leggera nebbia mattutina piena però di sole, lasciava intravedere quel mondo ciclopico e fantastico della città bassa, quella prodigiosa « scalata al cielo » la quale ricorda parecchio — portato beninteso alla ennesima potenza — l'aspetto della minuscola nostra San Gimignano. Appena sbrigata la

solita lotta col consueto gruppo di 25-30 corrispondenti che chiedono: « come vi piace l'America? » al viaggiatore che ha appena veduto la statua della Libertà e superato vittoriosamente la quarantena, ripartii per Filadelfia, dove mi attendeva Stokowski, col quale dovevo dare i primi concerti. Egli era a quei tempi una persona simpaticissima (per quanto fosse già alquanto *enfant gâté* dal successo), non andava in viaggio con Greta Garbo, e non faceva il « gigione » come oggi. Aveva un talento di direttore grandissimo: una memoria straordinaria, una penetrazione magnifica della partitura, qualità mimiche di prim'ordine, un ascendente formidabile sulla sua orchestra, un insieme insomma di qualità che spiegavano la immensa popolarità che lo circondava in America. L'orchestra poi — interamente creazione sua — era incomparabile e lo è tuttora, per quanto negli ultimi anni la *Boston Symphony* l'abbia forse lievemente sorpassata. Per il mio debutto a Filadelfia suonai coll'orchestra il concerto n. XX di Mozart e diressi le *Pagine di guerra.* Il successo fu lietissimo. Pochi giorni dopo, diedi il mio primo concerto a New York, al *Carnegie Hall*, sempre coll' orchestra di Stokowski, e suonai *A notte alta* e la *Variazioni sinfoniche* di Franck. Qui pure le cose andarono benissimo, cosa capitale perché in America il verdetto di New York decide di tutto ed è impossibile rialzarsi da un fiasco avuto in quella città.

Rimasi due mesi agli Stati Uniti, dando, oltre ai *recitals* di solista, altri concerti colle orchestre di Detroit e di Cincinnati. In questa ultima città ebbi l'alta soddi-

sfazione di suonare sotto la direzione di Eugenio Ysaye, che era allora a capo di quella orchestra. Eseguii con lui il concerto di Mozart in re minore e diressi poi *Italia.* Era alquanto invecchiato. Ma aveva però conservato quella mirabile vitalità artistica che sembrava circondarlo di una atmosfera misteriosa, a contatto della quale uomini e cose divenivano musicali. La sua interpretazione di Mozart riuscì indimenticabile per drammaticità e grandiosità. Dopo il concerto, egli mi portò nella sua campagna che distava mezz'ora da Cincinnati. Una cena prodigiosa ci attendeva, perché Ysaye era un luculliano come la storia pochi ne ricorda, e solo la sua erculea resistenza fisica gli permise di resistere ai perpetui eccessi di tavola. Alla cena, seguì una seduta musicale di proporzioni adeguate. Ysaye mi pose al pianoforte, e facemmo le ore piccole a suonare i *Quintetti* di Schumann e di Brahms, un *quartetto* di Fauré e la *Sonata* di Franck. Il suo arco e la sua intonazione non avevano più la sicurezza infallibile di prima. Ma nondimeno questa serata da camera lasciò in me ed in mia moglie un ricordo incancellabile di arte e di umanità.

Tornato, a Roma, trovai che alcuni colleghi di Santa Cecilia — togliendo pretesto da una domanda di permesso inoltrata al Ministero in forma burocraticamente irregolare — avevano tentato, facendo pressioni sull'on. Rosadi allora Sottosegretario alle Belle Arti, di farmi cacciare via dal mio posto di insegnante. Il direttore Bossi, invece di difendermi, aveva lasciato fare. E do-

vetti di non perdere il posto all'intervento di qualche quotidiano romano che fece rilevare la scarsa opportunità di trattare in quel modo un artista che aveva passato due mesi a difendere vittoriosamente il nome nazionale in terre lontane, e così finalmente l'on. Rosadi si rimangiò il suo decreto ed i colleghi mi si fecero attorno più sorridenti di prima.

Questo poco piacevole tentativo, oltre alla scarsa simpatia che Bossi aveva per me e la troppo evidente invidia di certuni miei colleghi vedendo che ormai la vita mi andava bene, mi determinarono poco a poco a rassegnare le mie dimissioni dalla mia cattedra di pianoforte in quel Conservatorio. Mi staccai con vivo rammarico dai miei discepoli, ma d'altronde era ormai evidente che — a prescindere dalle ragioni morali di cui sopra — non mi era possibile continuare ad occupare un posto dal quale i miei continui viaggi mi allontanavano per troppi mesi dell'anno. Rimango però grato al Presidente San Martino per avermi chiamato ad occupare quella cattedra, dimostrandomi — in anni così difficili — una fiducia ed una stima le quali avevo tentato per otto anni di meritare.

Il 19 febbraio 1922, partecipai ad un concerto dell'*Augusteo* diretto da Molinari, e vi eseguii, oltre ad un concerto di Mozart ed alle *Variazioni sinfoniche* di Frank, il mio poema *A notte alta*. Mentre ottennero vivissimo successo i due primi pezzi, suscitò invece vivaci

contrasti il lavoro mio, che stentò assai ad arrivare in fondo, malgrado la bellissima esecuzione di Molinari. Alla fine un subisso di rumori di ogni genere ebbe facilmente ragione degli scarsi applausi. Il giorno dopo, non parve vero, ai grossi calibri della critica, di scrivere ancora una volta che ero finito come compositore e che era meglio che mi limitassi ormai a far solamente il pianista (1).

Parecchi anni dopo, seppi che uno fra i più accaniti fra quei ragazzini che fischiavano così sonoramente al loggione, era.... Goffredo Petrassi, il quale era appena adolescente, e non sapeva chi fosse Casella, ma gli avevano detto che doveva fischiare e lui aveva obbedito alle energiche ingiunzioni (inutile il dire che quelle provenivano dal Conservatorio di Santa Cecilia). Questa storia è rimasta argomento di perpetua ilarità fra me e Goffredo ed ogni tanto, ricordandola, ci facciamo sopra quattro matte risate.

Nel 1922, la composizione tacque. Dopo i *pezzi infantili*, provavo la necessità di non riprendere ormai la

(1) Scriveva infatti il giorno seguente sul *Messaggero* Raffaello de Rensis:

« Casella è forse il tipo più rappresentativo dei musicisti arrivisti. Egli fa lo straniero in Italia e l'italiano all'estero. Procede negli anni, sa di non poter più trasformare la sua mentalità musicale, sa di perdere terreno nel pubblico medio e serio ed allora si aggrappa, *more solito,* ai giovani del Gruppo musicale universitario dai quali ottiene facilmente entusiasmi. Battaglia per *a notte alta* vi fu, ed i fischi si sono scatenati ancora una volta sul suo purissimo capo di vittima dell'ideale (*sic*) ».

creazione che quando avrei maturato alcuni lavori di impegno e di mole che sentivo dovere inaugurare il mio periodo più fecondo e vittorioso.

Nell'autunno di quell'anno, diedi molti concerti come pianista e direttore in Germania, Austria, Francia e Italia. Mi trovavo a Monaco-Baviera nei giorni della Marcia su Roma, la notizia della quale fu accolta con delirante giubilo dal piccolo gruppo di connazionali che stavano con me quella sera. Da anni, la figura di Benito Mussolini mi era già apparsa grandissima. La sua ascensione al potere mi parve un atto del destino nostro, e ne ebbi la immediata certezza di una prossima prodigiosa resurrezione della nostra nazione.

In quei tardi giorni del 1922, la Germania traversava giorni lugubri. Si stava maturando l'occupazione della Ruhr, e così a Monaco trovammo scritto sui ristoranti *Hunden und Franzosen verboten* (ingresso proibito ai cani ed ai francesi). A dire due parole in francese si rischiava un grave incidente. In un concerto che davo colla cantante ungherese Ghita Lenart e nel quale essa doveva interpretare le mie quattro « liriche » di Tagore-Gide, appena cominciò a cantare, si alzò un gruppo di giovani che si misero ad inveirla e buttarono nella sala una buona quantità di pastiglie lagrimogene, col risultato di determinare la immediata fuga di tutto il pubblico. Venne a vedermi all'albergo un vecchio dottore tedesco che si chiamava Casella, il quale voleva accertare se vi fosse tra le nostre famiglie qualche parentela. Cosa forse non inverosimile essendo loro pure oriundi

liguri come mio nonno. Egli mi raccontò di un suo nipote chiamato Theodor, che era iscritto al partito nazional-socialista e del quale egli parlava con vivo affetto. Questo nipote doveva essere ucciso pochi giorni dopo nel *putsch* nazista del 9 novembre capitanato da Hitler, ed oggi egli dorme il suo sonno eterno accanto ai suoi 15 compagni, recando — cosa curiosa — il nostro italianissimo nome in quel sacrario di martiri germanici.

Nel gennaio del 1923, mi recai nuovamente agli Stati Uniti. Questa volta suonai e diressi colle orchestre di Boston, Cleveland, Minneapolis e Chicago. Il successo del primo anno si affermò e si consolidò. Ormai era evidente che l'America mi era schiusa e che potrei lavorarci assai utilmente.

Di ritorno in Italia, feci in primavera un viaggio in Toscana, paese che conoscevo malissimo e che mi lasciò una enorme impressione non solo per la sua arte (della quale avevo ovviamente profonda conoscenza), ma ancora e soprattutto per la sua mirabile natura, la quale mi fece capire tante cose e dalla quale appresi definitivamente che l'italiano non poteva in nessun caso essere impressionista e che la chiarezza trasparente di quel paesaggio era quella stessa dell'arte nostra.

Passammo l'estate ad Asolo, il grazioso paesello veneto ove riposa Eleonora Duse e dove abita G. Francesco Malipiero. Ripresi — non senza una certa commossa cautela — la composizione, e nacquero così in

poche settimane le *Tre canzoni trecentesche*, le *Quattro favole* di Trilussa, *La sera fiesolana* e due altre liriche. Di questo gruppo di dieci liriche, sono indubbiamente le *trecentesche* quelle dove meglio si afferma la mia definitiva personalità e nelle quali è raggiunta quella trasparenza classica che avevo appreso pochi mesi prima dalle mie. osservazioni toscane.

Nei quotidiani colloqui con G. F. Malipiero — che era l'unico di quegli antichi compagni di lotta rimastomi vicino, gli altri essendosi ormai staccati da me ed avviati per vie alquanto diverse dalla mia — si pensava seriamente alla necessità di fondare un nuovo organismo di cultura moderna, che servisse a far penetrare in Italia le ultime espressioni, le più recenti ricerche dell'arte musicale contemporanea, sembrandoci che lo sforzo — pur lodevole — delle varie società di concerti, fosse alquanto ritardatario sui tempi e che urgesse mettere le giovani generazioni a contatto più diretto col pensiero musicale europeo. Un caso fortunato doveva fare del nostro progetto salda realtà. Avevo chiesto in quei giorni un appuntamento a Gabriele d'Annunzio al quale desideravo far udire *La sera fiesolana* che avevo musicata in quei giorni. Il 20 settembre, giunse un telegramma così concepito:

« Casella Malipiero — Villa Occioni ASOLO

Mi libero oggi da molti seccatori ignoranti di musica e aspetto i forieri della musica nuova.

Gabriele d'Annunzio ».

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" - LUCCA - BIBLIOTECA

Il giorno dopo, eravamo ospiti del Comandante al « Vittoriale », che a quei tempi aveva conservato intatto il suo carattere di villa semplice, alquanto « colonica » nascosta in mezzo agli alberi con in fondo la magnificenza del Garda. Non avevo più riveduto il Poeta dalla storica sera della sua partenza per Quarto, ma lo ritrovai straordinariamente giovanile di spirito e di corpo. Egli ci fece un'accoglienza affettuosissima. Appena gli accennammo del nostro progetto circa la fondazione di un nuovo organismo di propaganda per la musica contemoporanea, egli si accese di vivissimo entusiasmo. Si parlò dell'avvenire per tutta la serata. L'indomani mattina, quando lo ritrovammo, egli aveva trovato il nome della associazione che volle battezzare *Corporazione delle nuove musiche*, col bellissimo motto latino « Concentus Decimae Nuncius Musae ». La sua immaginazione da poeta vedeva le cose molto in grande. La « C. D. N. M. » avrebbe dovuto — oltre ai concerti di musica contemporanea — organizzare un vasto coro per restituire alla luce le più belle musiche antiche nostre, prime fra quelle le monteverdiane, avere più tardi anche un'orchestra, ed infine (e qui il Comandante precorreva i tempi) « andare verso il popolo » creando ovunque in Italia audizioni per le masse, e facendo così realtà del paragrafo LXV del suo « Statuto » fiumano del 1920, nel quale egli scriveva: « Le grandi celebrazioni corali ed orchestrali sono 'totalmente gratuite' come dai padri della Chiesa è detto delle grazie di Dio ». Del problema finanziario egli diceva di non preoccuparsi,

perché essendo allora capo delle genti di mare di tutta Italia avrebbe prelevato un modesto contributo su ognuna di quelle 500.000 persone, ciò che avrebbe assicurato alla « C. D. N. M. » vastissime possibilità. A dir il vero, ero alquanto scettico sulla possibilità di attuare integralmente questo smisurato programma. Ma pensavo tuttavia che — limitandoci a qualcosa di più modesto — l'azione della « C. D. N. M. » avrebbe nondimeno potuto riuscire altamente benefica al paese. Ritornato a Roma, cominciai ad organizzare l'associazione. Mi recai più volte al Vittoriale, dove trovavo il Comandante sempre acceso di entusiasmo, ma viceversa gli vedevo sempre accanto quel capitano Giulietti che fungeva da tramite fra il Poeta e la gente di mare, e che non dimostrava nessun interesse ai piani musicali del Comandante. Le mie previsioni sul lato chimerico dei grandiosi progetti del Comandante si manifestavano ogni giorno più fondate. Occorreva quindi trovare mezzi finanziari altrove. Non mi preoccupavo del resto eccessivamente perché ho sempre veduto che quando un'idea è veramente buona il denaro finisce sempre per venir fuori. Ed infatti il 15 novembre Malipiero riceveva un cablo da Mrs Elizabeth Sprague Coolidge, alla quale egli si era rivolto, ove essa annunciava di sottoscrivere mille dollari (erano, al cambio di allora, circa 23.000 lire nostre) per la « C. D. N. M. ». Ricevemmo pure un altro cospicuo dono di 10.000 lire dall'avv. Riccardo Gualino di Torino ed altri ancora minori da amici romani. Dimodoché ci trovammo a febbraio del 1924 con una bella sommetta che pote-

vamo spendere liberamente secondo i nostri desideri. Nel secondo e terzo anno di vita della « C. D. N. M. », la signora Coolidge ci donò ancora altri 1.500 dollari, portando così il suo contributo personale a circa 57.000 lire italiane, che ci permisero di svolgere una serie di manifestazioni dedicate alla musica contemporanea quali non si erano mai vedute prima in Italia e quali purtroppo non si rividero poi.

Mrs Elizabeth Sprague Coolidge è una delle figure più nobili del mecenatismo musicale. Rimasta vedova ancor giovane, appassionata cultrice della musica sin dall'infanzia (è una eccellente pianista colla quale ebbi più di una volta il piacere di suonare a due pianoforti), decise di consacrare ogni anno la metà del suo cospicuo reddito all'arte musicale. La sua immensa attività in favore della musica è malamente nota in Italia. La signora Coolidge ha fondato un premio annuale di 1.000 dollari per un lavoro da camera, del quale furono vincitori tra altri Bloch e Malipiero. Essa ha donato alla *Library of Congress* di Washington una sala di concerti ed una fondazione finanziaria per darvi concerti periodici. Ha organizzato per oltre vent'anni concerti per gli studenti in tutte le maggiori Università americane. Ha fondato quel magnifico *Berkshire Festival* che ha luogo ogni anno nelle montagne vicine a Pittsfield, la graziosa cittadina del Massachussetts dove essa visse per lunghi anni col marito, festival che dura circa una settimana e che riesce sempre una festa musicale incomparabile per

qualità di musiche eseguite e per eccellenza di esecutori. Essa ha introdotto negli Stati Uniti esecutori e complessi europei di larga fama, come Paul Hindemith e come i quartetti Rosè, Kolisch, Pro Arte e Roth ed il Trio Italiano, complessi che debbono quindi a Mrs. Coolidge la loro fortuna americana. Essa ha infine « commissionato » ai maggiori compositori europei ed americani una quantità enorme di lavori, tra i quali ad es. l'*Apollon Musagète* di Strawinski, che fu scritto per la sala della *Library* a Washington. Non è possibile nemmeno lontanamente elencare qui tutti i nomi di compositori che hanno lavorato per Mrs Coolidge, ma è doveroso in ogni caso ricordare almeno che oltre venticinque tra i migliori lavori da camera della scuola italiana contemporanea furono scritti dietro suo invito da Respighi, Pizzetti, Alfano, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco e Casella. Credo che basti quanto precede ad illustrare la eccezionale importanza della figura di questa donna, la cui attività in favore della musica da camera non ha riscontro in nessun paese del mondo. Aggiungerò che Mrs Coolidge ha sempre agito in perfetta indipendenza critica e senza che nessuno di noi abbia mai potuto esercitare una benché minima influenza sul suo gusto né su qualche sua scelta. Essa è sempre stata sorretta nella sua azione, oltreché dalla sua alta intelligenza e dalla sua incomparabile generosità, da una solidissima cultura musicale e da un « fiuto » di prim'ordine.

E del resto una donna di psicologia curiosissima ed abbastanza difficile da conoscersi. Abituata da lunghi

anni ad essere il bersaglio di tutti i mediocri che sperano di trovare nella sua generosità qualche buon « affare », ha imparato da un pezzo a saper distinguere i pochi veri amici disinteressati che ha attorno a sé, quelli cioè che le rimarrebbero fedeli anche se domani divenisse improvvisamente povera, dagli innumerevoli che cercano di spillarle quattrini più o meno onestamente. E quando si accorge che una persona nella quale aveva riposto fiducia ne era invece indegna, allora tronca ogni rapporto con questa persona e non c'è possibilità di farla ritornare sulla sua decisione.

Un Campanile potrebbe scrivere un volume meraviglioso sui viaggi artistici della signora Coolidge in Europa. In quegli anni che vanno dal 1924 al 1928, la nostra mecenate diede numerosi concerti a Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Praga, Cambridge, Roma, Napoli, Venezia, ecc. Questi concerti erano consacrati a composizioni scritte appositamente per lei ed a lei dedicate. I concerti avevano luogo per invito ed erano eseguiti da esecutori di eccezionale valore. La signora Coolidge viaggiava portando seco la maggior parte di quei musicisti. Ed inoltre invitava amici, personalità, critici da tutte le nazioni ad assistere (naturalmente ospiti suoi negli alberghi più lussuosi) alle sue audizioni. Essa amava immensamente vivere circondata da artisti tanto creatori quanto interpreti e da amici sicuri ed affezionati. L'arrivo in albergo di quella signora altissima ed occhialuta che entrava seguita da un codazzo di venti, trenta

persone la maggior parte delle quali armata di strumenti musicali, era di un inarrivabile umorismo. L'albergo veniva preso d'assalto da tutta quella compagnia cosmopolita, guardata con un certo stupore dai viaggiatori che non ne facevano parte. La vita con Mrs Coolidge non era facile, perché, ospiti suoi, bisognava tenersi a sua disposizione tutta la giornata ed anche sino a tarda ora se occorreva. E siccome ovunque si organizzavano attorno alla personalità di Mrs Coolidge infiniti ricevimenti, ufficiali e non ufficiali, the, *garden-party*, banchetti e via discorrendo, accadeva che lei — donna dotata di una resistenza fisica veramente fenomenale — non era mai stanca, mentre invece gli ospiti che le stavano attorno non ci vedevano più dalla spossatezza. Ma l'atmosfera di ammirazione e di gratitudine che suscitava dappertutto quella straordinaria figura di donna era tale, che finalmente tutto si risolveva in una generale e rumorosa allegria.

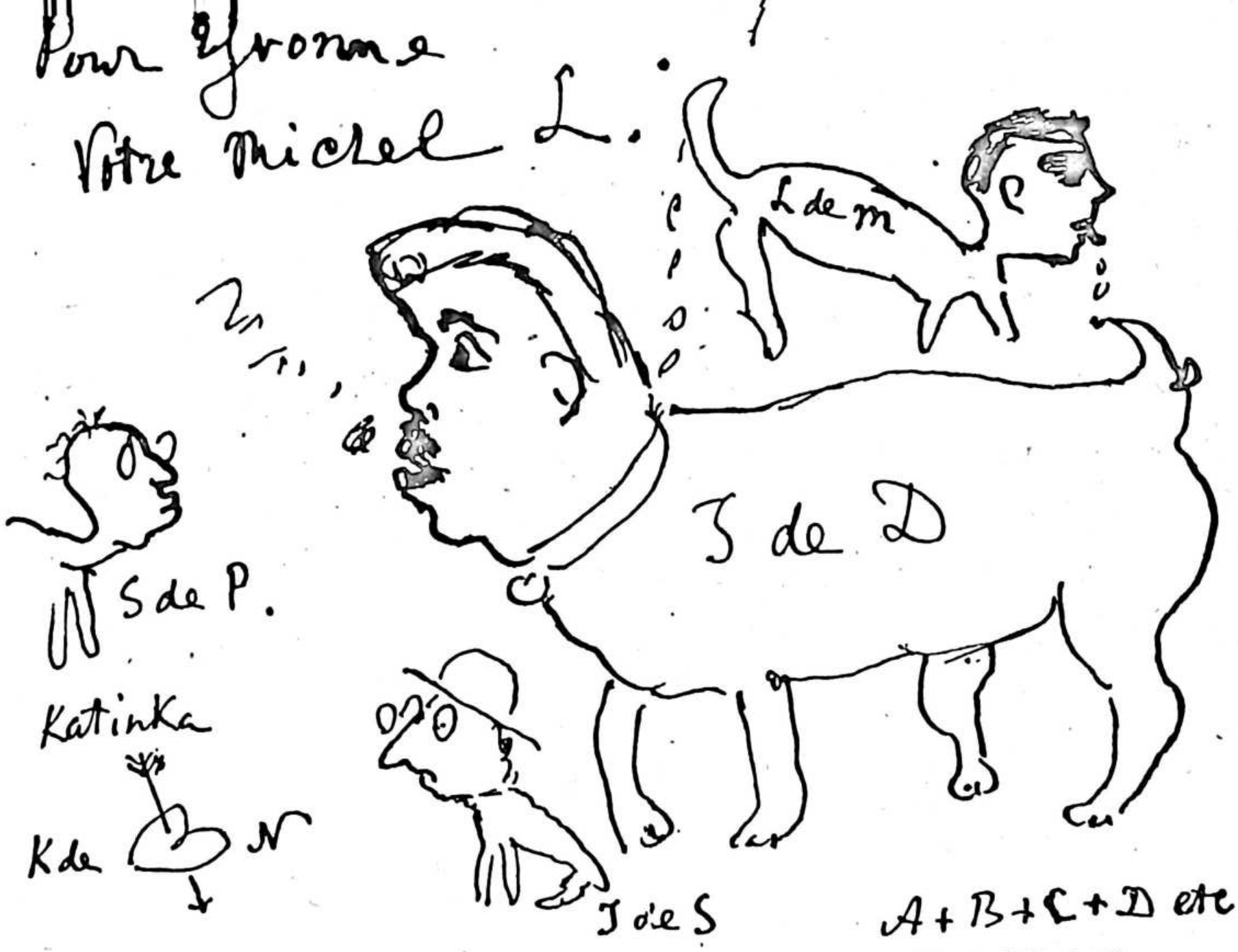
Ma ritorniamo alla nostra « C. D. N. M. ». Questa associazione visse cinque anni, ma furono brillantissimi. La prima stagione si svolse in parte al *Teatro delle arti* che fondava in quei medesimi mesi Luigi Pirandello in un identico momento di entusiasmo e di fede. Lo stesso pubblico frequentava le sue rappresentazioni ed i nostri concerti. In quell'anno facemmo venire per la prima volta in Italia Bela Bartòk come pianista e Paul Hindemith col suo quartetto. Nei concerti si fecero udire musiche di Strawinski (tra cui l'*Histoire du soldat* e l'*Ot-*

tetto per fiati, ambedue nuovi per l'Italia), Honegger, Milhaud, Auric, Hindemith, Szymanowski, Bloch, Krènek, Bartòk, Kodàly, Poulenc, Ravel, Bliss, Respighi, Malipiero, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco, Veretti, Rieti, Labroca, Massarani, Mortari, P. Clausetti e Casella. Nell'aprile poi ebbe luogo un avvenimento di alta importanza: una *tournée* di otto audizioni del *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg, giro che si svolse a Roma, Milano, Napoli, Firenze, Torino, Venezia e Padova. Il *Pierrot Lunaire* era recitato da Erika Wagner ed eseguito da Onnou, Prévost e Maas del quartetto *Pro Arte* di Bruxelles, oltre al compianto flautista Fleury ed al clarinetto Delacroix. Dirigeva l'autore. Avevamo quindi potuto assicurare al lavoro una interpretazione veramente mirabile, della quale Schönberg si dichiarò del resto pienamente soddisfatto. In ogni concerto, il *Pierrot Lunaire* veniva preceduto dal mio nuovo *Concerto* per quartetto, il primo lavoro di mole che avessi intrapreso da parecchi anni e che considero tuttora come un notevole passo innanzi su quella via di chiarificazione e di realizzazione stilistica che aveva inaugurato sin dai « pezzi infantili ». E desideravo pure che il *Pierrot Lunaire* venisse accompagnato da un lavoro italiano che valesse a dimostrare quanto la nostra rinnovata sensibilità, la nostra risorta tradizione fossero indipendenti dall'arte del maestro viennese. Il giro fu una serie di rumorosi scandali. Ogni sera, in ogni città si scatenava invariabilmente una reazione violentissima del pubblico, che rendeva arduo il compito degli esecutori e persino

difficile il sentire la musica. Schönberg poi — che è un uomo di natura spaventosamente irrequieta ed agitatissima — non capiva perché la sua musica potesse destare tanta opposizione e voleva tornarsene a Vienna dopo ogni concerto. Come Dio volle, il giro terminò, ed a Roma trovammo finalmente, davanti al pubblico eccezionale che aveva già formato in poche settimane la « C. D. N. M. » una audizione che si svolse in perfetta calma ed in un religioso silenzio e che riescì a calmare alquanto Schönberg. A Firenze tuttavia, egli aveva avuto una viva soddisfazione. Puccini era venuto appositamente da Torre del Lago per sentire quel lavoro che lo interessava enormemente e del quale egli aveva recato con sé una partitura. Prima dell'esecuzione, volle essere presentato a Schönberg, per il quale ebbe parole non solamente cortesi ma anche di alta ammirazione. Era uno spettacolo curiosissimo di vedere a colloquio quei due musicisti che rappresentavano due arti così diverse, animati però da tanta reciproca cordialità e stima (1).

Negli anni seguenti, la « C. D. N. M. » continuò a svolgere una attività altamente utile, che sarebbe troppo lungo riferire in particolare. Il totale dei concerti che diede durante la sua esistenza fu di 50 a Roma e di

(1) Nel gennaio del 1925, Schönberg ebbe a scrivermi: « La morte di Puccini mi ha recato un profondo dolore. Non avrei mai creduto di non dover più rivedere questo così grande uomo. E sono rimasto orgoglioso di aver suscitato il suo interesse, e Le sono riconoscente che Ella lo abbia fatto sapere ai miei nemici in un recente Suo articolo ».



Disegno fatto nel 1920 da Michele Larionof per Yvonne Casella, riferentesi a Diaghilef (*S. de D.*) ed ai suoi principali collaboratori: Strawinski (*J. de S.*), Prokofief (*S. de P.*), Massin (*L. de M.*) e la danzatrice Nikitina (*K. de N.*).

Concentus Decimae
Nuncius Musae

Corporazione delle Nuove
Musiche.

C. D. N. M.

Motto dettato da Gabriele d'Annunzio
per la « *Corporazione delle nuove musiche* » (1923).

circa una ventina in provincia ed a Parigi, Vienna, Berlino e Praga. Lo sforzo compiuto in quel periodo dalla « C. D. N. M. » in favore dell'arte contemporanea è rimasto sino ad oggi senza eguale nella storia musicale italiana. Fu un periodo felice per la musica nuova, il quale purtroppo non si è più rinnovato né forse si rinnoverà più nella vita di noialtri superstiti della « vecchia guardia »....

Il Comandante si staccò poco alla volta dalla nostra « C. D. N. M. ». Tuttavia volle sempre essere informato sulla nostra attività che ebbe ognora la sua alta approvazione.

Dobbiamo adesso ritornare indietro, per parlare di altri importanti avvenimenti artistici dei quali fui attivamente partecipe e con me la « C. D. N. M. ». Si tratta della fondazione della *Società Internazionale di Musica Contemporane*a, la quale — come è noto — ebbe origine dalla nobilissima iniziativa di alcuni compositori appartenenti alle nazioni ex-nemiche, che vollero organizzare a Salisburgo, nell'agosto del 1922, un « festival » nel quale, per la prima volta dopo il 1919, si udirono musiche di 44 compositori tutti appartenenti a quei paesi che avevano combattuto gli uni contro gli altri. Questa necessità di riprendere al più presto i contatti spirituali che la guerra aveva così dolorosamente interrotto, era da tutti i veri artisti sentita come una immediata necessità, ed è innegabile che la « S. I. M. C. »

nacque in mezzo ad un entusiasmo straordinario e che segnò veramente la pace degli spiriti musicali. Appena fondata la Società, il prof. Edw. J. Dent che ne era subito stato eletto presidente, si rivolse a Guido M. Gatti ed a me, come alle persone che gli parevano più adatte per assumersi il non lieve compito di organizzare in Italia una sezione della Società. Nella primavera del 1923, vennero pubblicati i programmi del festival che doveva aver luogo nel prossimo agosto a Salisburgo (e che era il primo ufficiale della « S. I. M. C. », essendo questa stata fondata alla fine del festival 1922), e parve a certuni dei nostri maestri che l'Italia vi fosse insufficientemente rappresentata (*Liriche* di Malipiero, *Il raggio verde* di Castelnuovo-Tedesco e la *Fantasia contrappuntistica* di Busoni). Alcuni giornali allora (fra i quali il *Popolo d'Italia* che pubblicò un articolo violentissimo di Alceo Toni) tentarono di porre Gatti e me in istato di accusa. Sotto la pressione di questa campagna di stampa, si decise di inoltrare alla « S. I. M. C. » una protesta contro la giuria che aveva formato i programmi, notificando anche la nostra astensione da festival, protesta che venne firmata da tutti i maggiori musicisti italiani e della quale si mandò anche una copia a Busoni (che faceva parte del Comitato di Patronato della Società). G. M. Gatti si ritirò dalla « mischia », lasciandomi solo fiduciario italiano della Società. Io decisi di recarmi a Salisburgo come « osservatore ». Nelle assemblee dei delegati si chiarì poi ogni cosa. La « protesta » lasciò il tempo che doveva trovare, e mi venne riconfermato l'in-

carico di formare la sezione italiana della Società. E, siccome appunto poche settimane dopo veniva fondata al Vittoriale la « Corporazione delle Nuove Musiche », così questa, sin dal suo apparire, venne senz'altro riconosciuta come sezione italiana della « S. I. M. C. ».

La « S. I. M. C. » ha svolto indubbiamente per parecchi anni un'opera altamente benefica. I primi festivals (Salisburgo, Praga, Venezia, Zurigo, Francoforte-Meno e Siena) allinearono — in una fraterna e disinteressata collaborazione — i più bei nomi della musica contemporanea: Strawinski, Schönberg, Prokofief, Szymanowski, de Falla, Ravel, Bliss, Roussel, Honegger, Milhaud, Bartòk, Kodàly, Hindemith, Krènek, Bloch, Schmitt, Kaminski, Martinu, Villa-Lobos, Ibert, V. Williams, W. Walton, von Webern, Mossolof, Janacek, Hàba ecc. Si può veramente affermare che tutto quanto la musica contemporanea ha prodotto di migliore è passato per quelle manifestazioni. Col festival di Siena (1928) si chiude il periodo aureo della « S. I. M. C. » e ne comincia la decadenza. Allo spirito magari rivoluzionario ma anche così generoso nel suo internazionalismo tanto nobilmente inteso, doveva subentrare poco a poco un giuoco alquanto demagogico e parlamentaristico di interessi non sempre lodevoli, nuovo spirito dovuto soprattutto alla preponderanza presa da certi elementi israeliti medieuropei (sopratutto cecoslovacchi) che, a traverso i lavori delle assemblee dei delegati nazionali e delle giurie, cominciarono a svolgere una lenta ma tenace opera

antilatina alla quale vanamente si oppose lo stesso presidente Dent. Dimodoché il festival doveva finire per divenire il feudo di una specie di congrega formata da compositori che si eseguono solamente in quella occasione e che poi non si rivedono più su nessun programma. Comunque, fino a tutt'oggi, l'Italia è stata sempre presente e la nostra sezione ha saputo essere fra le più attive della « S. I. M. C. » organizzando in Italia ben tre festivals: Venezia 1925, Siena 1928, e Firenze 1934.

L'opera della sezione è stata spesso criticata in Italia dai soliti malcontenti che non potevano giungere sino a quelle manifestazioni. Ma la seguente breve statistica basta a dimostrare come tutti i compositori meritevoli di figurare in quei festivals ci siano entrati, ed anche più di una volta:

Compositori	*Numero di esecuzioni*	*Compositori*	*Numero di esecuzioni*
Malipiero	9	Petrassi	2
Castelnuovo-Tedesco	8	Tommasini	1
Rieti	4	Malè	1
Busoni	3	Mortari	1
Casella	3	Veretti	1
Dallapiccola	3	Nielsen	1
Alfano	2	Giorini	1
Pizzetti	2	Vlad	1
Labroca	2		1
		totale	42

Composizioni di 17 autori italiani eseguite in 18 festivals.

Se qualcuno osservasse che Respighi non è mai stato eseguito in nessuno di quei festivals, risponderò che fu lui a non voler mai partecipare in nessun modo a quelle manifestazioni, per ragioni che non volle mai dirmi, ma che rispettai sempre pur non conoscendole.

Nella primavera del 1924, venne a Roma una nostra amica di New York, Miss Wiborg, con una singolare ambasciata di Erik Satie, il quale mi chiedeva se fossi disposto a scrivere un balletto per la prossima stagione dei *Ballets Suédois* di Rolf de Maré. Da alcuni anni Satie aveva cessato ogni relazione con me, senza che avessi mai potuto sapere il perché di questo suo improvviso atteggiamento. La sua domanda quindi mi sorprese parecchio, ma ne seppi assai più tardi la ragione. Negli ultimi tempi, egli si era posto in urto col gruppo dei « Sei » ed in ispecial modo con Poulenc. Avendo sentito dire che de Maré voleva « commissionare » un balletto a questi, e volendo impedire che questa intenzione del direttore dei *Ballets Suédois* si realizzasse, ebbe l'idea di insistere presso de Maré onde questi affidasse invece a me quell'incarico. Cosa che presupponeva una riconciliazione fra noi due: che infatti avvenne appena mi recai pochi giorni dopo a Parigi. De Maré desiderava un balletto tipicamente italiano, qualcosa da contrapporre al *Tricorno* di de Falla. E voleva che, oltre al poeta, anche lo scenografo fosse italiano. La cosa era interessante, perché Diaghilef non aveva mai fatto nulla di simile. Ebbi subito l'idea di cercare un ar-

gomento nella vasta produzione novellistica di Luigi Pirandello, idea che piacque moltissimo a de Maré. Come pure gli piacque il nome che gli feci di de Chirico per la scena ed i costumi. Appena di ritorno a Roma, Mario Labroca mi suggerì di trarre il mio argomento dalla celebre novella de *La giara*, dicendomi che da anni aveva avuto l'intenzione di musicarla in forma di piccola opera lirica, ma che ormai vi aveva definitivamente rinunziato e che mi lasciava quindi libero di servirmi di quella trama. Ricordo questo particolare non senza gratitudine, perché è indubbio che debba alla felicissima indicazione di Labroca (nonché alla sua rinuncia a mio favore) la creazione di uno dei lavori che mi hanno valso maggior successo. In poche ore di comune lavoro con Pirandello, il libretto fu pronto e mi posi all'opera con vivissimo entusiasmo. Mi servii — per la seconda volta dopo *Italia* — di parecchio materiale popolare siciliano, ma questa volta ricreandolo totalmente e con una padronanza di mezzi tecnici che non possedevo certo nel 1909. Durante l'estate la partitura fu terminata a Caprarola Romana. Intanto nella medesima primavera ero stato avvertito che la *Scala* intendeva mettere in scena il mio *Convento veneziano*, del quale (fatto strano dopo tanti anni) non avevo mai strumentato il secondo atto. Dovetti dunque — lavorando 15-18 ore al giorno — mandare di fronte i due lavori ed ai primi dell'autunno il manoscritto de *La giara* prendeva la via dell' *Universal-Edition* ed il *Convento* quello di Ricordi. La prima rappresentazione de *La giara* ebbe luogo da

me diretta il 19 novembre (1924) al *Théâtre des Champs-Elysées* di Parigi e riuscì un magnifico successo di pubblico e di critica. Da quel giorno, il lavoro ha percorso molta strada, tanto come balletto (Londra, Berlino, New York, Buenos Aires, Roma, ecc.) che come *suite* orchestrale la quale ha fatto il giro di tutte le maggiori orchestre del mondo. Debbo dire che — anche se da quel giorno ho abbandonato definitivamente (salvo una piccola « recidiva » nel *notturno* della « Serenata ») ogni ricorso al folklore (seguendo del resto la tendenza universale la quale comincia a capire che la salvezza della musica non sta certo da quella parte) — tuttavia quel lavoro rappresenta sempre una delle mie espressioni meno imperfette e certo è il primo dove il carattere nazionale sia riuscito in modo così evidente ed incontestabile.

Nel febbraio del 1925, andò in scena il *Convento* alla Scala. Altrettanto mi aveva lasciato un felicissimo ricordo l'ambiente incontrato alcuni mesi prima a Parigi, altrettanto mi trovai a disagio in quella città dove ho sempre contato le peggiori ostilità di tutta Italia ed una insormontabile antipatia ed ostinata incomprensione. Il lavoro in teatro era tuttavia piacevole, e soprattutto fu per me una immensa gioia il rimanere un mese vicino a Toscanini nella magica atmosfera della sua arte. Egli era veramente caro ed affettuoso con me, come sempre del resto si dimostrò nei miei riguardi (cosa che rende tanto più inspiegabile il fatto che non abbia mai diretto una nota di musica mia, solo tra tutti i compositori italiani

della mia generazione; ma di fronte ad un artista così grande chi si abbasserebbe al livello di un meschino « fatto personale »?). Tutti mi trattavano molto bene in teatro. Ma avevo poca fiducia nel lavoro che non mi ha mai molto interessato, e ne prevedevo lo scarso successo, senza che potessi nemmen avere dalla parte della mia coscienza il diritto di dire che il pubblico avrebbe torto. E infatti il *Convento* ebbe accoglienze freddissime, aggravate da una pessima stampa. Fui ben lieto il giorno dopo la prima rappresentazione, di tornarmene a Roma in un ambiente più respirabile.

L'insuccesso del *Convento* tuttavia non poteva cancellare la grande gioia che mi aveva dato la magnifica riuscita de *La giara* a Parigi. Ormai la strada da percorrere si profilava chiara davanti a me e potevo inoltrarmici con perfetta tranquillità, almeno per quanto riguardava la parte tecnica della mia arte. Ripresi dunque una *Partita* per pianoforte e piccola orchestra che avevo iniziato nella precedente primavera ma che avevo dovuto mettere da parte per dare la precedenza a *La giara*. Il primo tempo procedette piuttosto a rilento. Ma la *passacaglia* fu scritta in meno di otto giorni. Ed il finale venne interamente composto e strumentato in sei settimane durante l'estate, a Champoluc, dove lavoravo dietro ad una finestra dalla quale si ammirava la bianca maestà del Breithorn.

New York, 1925: Respighi e Casella suonano per il pianoforte meccanico « Welte-Mignon » le « Fontane » ed i « Pini di Roma » a quattro mani.

Casella, De Falla e Malipiero a Venezia (Festival del 1932).

Partimmo in ottobre per il terzo viaggio agli Stati Uniti. Il viaggio fu pessimo e giungemmo a New York con due giorni di ritardo. La prima esecuzione della *Partita* ebbe luogo il 29 di quel mese alla *Philharmonic Society* di New York, diretta da Willem Mengelberg e colla mia partecipazione come pianista. Nel medesimo programma, Mengelberg aveva voluto includere anche la prima esecuzione della *suite* tratta da *La giara* ed *Italia*. I tre lavori ebbero un esito magnifico. In particolar modo mi fu utile la riuscita della *Partita* a dimostrarmi che il risultato di tanti anni di ricerche, di incertezze, di dure lotte era raggiunto e che ormai il mio compito era quello di consolidarmi quanto più mi riuscisse possibile su questa base stilistica e tecnica.

Al concerto di New York seguì un bel giro di due mesi, che mi portò attraverso il meraviglioso deserto dell'Arizona, le montagne del Colorado ed il fantastico *Grand Canyon*, sino a San Francisco, dove trovai una cordialissima accoglienza da parte di Ernest Bloch e di tutti i musicisti. Tenni in quel giro parecchie conferenze sulla nostra musica contemporanea e ne feci apprezzare numerosi brani.

Poco tempo dopo giunse in America Ottorino Respighi, che veniva a sua volta a far conoscenza col paese. Fu invitato a dirigere parecchi lavori suoi alla *League of Composers* di New York ed in quella occasione partecipai al concerto come.... professore d'orchestra suonando la celeste e persino il silofono. I nostri

rapporti erano allora assai cordiali e persino fraterni. Purtroppo l'ambiente romano (del quale Respighi subiva fortemente l'influenza) doveva poi alterare progressivamente questi rapporti e sostituire loro una corretta freddezza (e anche una malcelata ostilità da parte di Respighi verso la mia arte) che fu per me un profondo dolore, perché, anche se l'autore dei *Pini* rappresentava una tendenza diversa dalla mia, non per questo avrei mai mancato di manifestare per la sua arte una alta stima, stima non limitata a semplici parole, ma fattivamente dimostrata dirigendo oltre trenta-quaranta esecuzioni di musiche sue e partecipando almeno ad altrettante come pianista.

Il 22 giugno 1926 la *Partita* veniva eseguita al quarto festival della « S. I. M. C. » che si svolgeva quella volta a Zurigo. Il lavoro da me diretto, ebbe l'alto onore di venire suonato da Walter Gieseking che ne diede una interpretazione prodigiosa. Il vasto successo ottenuto da quella mia composizione in quella circostanza ne determinò decisamente la diffusione in tutti i paesi del mondo. Stando alle semplici cifre della statistica, è certo che la *Partita* fu per lunghi anni il lavoro moderno per pianoforte ed orchestra che ebbe maggior numero di esecuzioni. Quantitativo però che doveva più tardi essere raggiunto e forse superato da *Scarlattiana*.

La « C. D. N. M. » intanto continuava brillantemente la sua opera culturale. In quella medesima pri-

mavera essa diede in onore di Mrs Coolidge che si trovava a Roma, un concerto per piccola orchestra da me diretto, nel quale si eseguì per la prima volta a Roma *Pulcinella* di Pergolesi-Strawinski.

Nell'estate del 1926 (che trascorremmo a Piancastagnaio, alle falde del Monte Amiata), scrissi due dei miei lavori più importanti: il *Concerto romano* per organo, ottoni, timpani ed archi e *Scarlattiana*, divertimento su musiche di Domenico Scarlatti per pianoforte e piccola orchestra. Il *Concerto romano* rappresentava il mio primo tentativo di realizzare uno stile non « neo-classico » (come purtroppo si cominciò allora a dire) ma piuttosto barocco nella sua monumentalità. Era del resto legittimo che quello stile — che costituisce tanta parte della magnificenza di Roma — avesse ad esercitare una profonda influenza sulla mia arte. Influenza che veniva poi a concordare con quelle di musicisti come Bach e Vivaldi, dei quali ero da tanti anni vero e proprio « discepolo ». Quel senso del rilievo nelle masse, nelle sagome, nel chiaroscuro (che in fondo si ricollega direttamente alla maggiore arte romana); quella libertà e fantasia nell'interpretare le forme classiche; quella predilezione per certi violenti contrasti plastici; la grandezza infine di quell'arte così puramente italiana divenuta poi internazionale per la enorme influenza esercitata in tutta Europa: elementi tutti che dovevano determinare prima o poi una forte evoluzione del mio gusto e della mia attività creatrice non solo nel senso di una maggiore reazione

all'impressionismo (dai pericoli postumi di questo ero ormai da lunghi anni immune), ma ancora e soprattutto nel senso di una presa di posizione definitivamente contraria alle « seduzioni » del poema sinfonico e di tutto ciò che questa forma (che non è affatto nostra, ma invece franco-nordica) reca con sé di virtuosistico, di ornamentale e soprattutto di estraneo alla musica. In questo senso il *Concerto romano* segnava una importante svolta nella mia maniera ed un vasto sforzo verso il raggiungimento di una musica veramente romana.

Scarlattiana invece è un puro prodotto dell'incrocio fra la personalità di Scarlatti e quella del musicista che due secoli più tardi doveva dare un ordine totalmente nuovo a quell'insieme di circa ottanta temi tolti dalle miracolose 545 *sonate* del grande « Memmo ». Dopo dodici anni che *Scarlattiana* gira il mondo con un successo universale, posso dire che quel lavoro era perdonabile solamente a condizione di essere riuscito in quel modo. La difficoltà di lavorare su idee non solamente di un altro compositore ma distanti di due secoli, costituiva infatti un problema a prima vista insolubile. Il secondo problema poi era quello di fondere le due personalità in una sola ed in uno stile unico. Fui guidato verso la soluzione di questi problemi anzitutto dall'impulso interiore che mi spinse a scrivere quel lavoro e poi dalla profonda conoscenza dello stile e della tecnica armonica di Scarlatti, tecnica che racchiude infiniti elementi di « attualità », lavorando sui quali è perfettamente possibile il trovare un armonioso terreno di intesa fra Set-

tecento e Novecento, eliminando però con la massima cura ogni residuo di cromatismo ottocentesco che avrebbe irrimediabilmente compromesso quella purezza di stile che forma il maggior pregio di *Scarlattiana*.

In quella stagione 1926-27, la mia attività concertistica fu intensissima e raggiunse la bella cifra di 150 concerti e di 50.000 chilometri percorsi. Dapprima suonai la *Partita* a Francoforte-Meno, Vienna (in ambedue le città con Clemens-Krauss), Riga e Varsavia, poi penetrai in Russia sovietica. Ero il primo musicista italiano che ritornasse in quel paese dopo la rivoluzione. Il viaggio fu molto interessante. Trovai ovunque una calorosa accoglienza. Le orchestre non erano di prim'ordine, ma il pubblico appariva assetato di musica ed assai vibrante. Il paese era lugubre e pareva abitato unicamente da straccioni, tanto tutta quell' umanità era vestita miserabilmente. Ritrovai alcuni musicisti conosciuti nell'anteguerra, fra i quali Glazunof che rividi con vivo piacere. A lui — per insigne favore — era stato concesso di continuare ad abitare nella villa che aveva comperato coi suoi onesti guadagni di musicista ma che lo stato sovietico gli aveva espropriata. Trovai Mosca già molto americanizzata, assai meno asiatica che non ai tempi di Nicola II. Leningrado per contro era tristissima e squallida.

Conobbi Rykoff (che era allora presidente del consiglio dei Commissari del popolo e che doveva poi finire così tragicamente), Lunasciarski, (che era a capo delle belle arti) ed infine la signora Kameneva sorella

di Trotski (che credo sia pure stata soppressa dalla circolazione nei tempi recenti).

Al conservatorio di Leningrado, Glazunof mi fece assistere ad una bellissima rappresentazione data dagli alunni del *Convitato di pietra* di Dargomirski-Puschkin. È un « Don Giovanni » molto diverso da quello di Mozart, certamente inferiore come musica ma assai più bello come libretto. La rappresentazione era oltremodo interessante, perché data interamente da alunni: cantanti, orchestra, cori, scene e regìa. Ecco un magnifico esempio che meriterebbe di essere seguito anche dai nostri Regi Conservatori.

Il Sindacato delle belle arti diede in mio onore un magnifico ricevimento, e mi fu in quella occasione offerta la tessera *ad honorem* del medesimo Sindacato, tessera che mi venne recata l'indomani in « pompa magna » all'albergo da un'apposita delegazione.

A quei tempi gli artisti che si recavano in U. R. S. S. erano per tre quarti tedeschi. Vi erano pure alcuni francesi. Ma il lavoro di penetrazione germanico era enorme e svolto dai più grandi artisti. Le condizioni finanziarie dello stato dovevano certamente essere migliori di quelle degli ultimi tempi, poiché gli artisti stranieri venivano compensati in dollari o sterline, cosa che da parecchi anni l' U. R. S. S. non usa più.

Al ritorno da quel viaggio, ebbi l'alta soddisfazione di suonare due volte la *Partita* con Furtwängler, alla *Filarmonica* di Berlino ed al *Gewandhaus* di Lipsia. Era

per me un insigne onore, poiché nessun compositore italiano era mai stato invitato a partecipare a quei concerti, che sono i più celebri della Germania. Si dice talvolta che Furtwängler sia inferiore nella direzione delle musiche contemporanee. Ma, per quanto riguarda quel lavoro mio, posso affermare che nessuno dei direttori coi quali l'ho suonato ne ha mai dato una interpretazione così profonda, così precisa, così accurata come lui.

Ai primi di gennaio 1927, partenza per il quarto giro americano. Il 22 gennaio, eseguivo *Scarlattiana* colla *New York Symphony Orchestra*, diretta da Otto Klemperer. Il lavoro ebbe lietissimo successo. Pochi giorni dopo, diressi tre concerti colla *Boston Symphony Orchestra*. Al primo di questi, ebbi la gioia eccezionale di avere Gieseking come pianista, col quale si eseguì il *concerto* n. XXI in do maggiore di Mozart e la mia *Partita*. Pianista ed orchestra — l'uno degno dell'altra — costituirono uno dei maggiori godimenti che ricordi la mia vita di artista.

Durante la mia permanenza a Boston, venni invitato ad assumere la direzione dei concerti popolari della *Boston Symphony Orchestra*, i quali si svolgevano in numero di 62 ogni anno, in maggio-giugno. Era un lavoro certo non indifferente. D'altra parte, il pubblico di quella città era ottimo. Vi era poi la soddisfazione eccezionale di lavorare con quella orchestra. Infine non era indifferente il vantaggio di impratichirmi maggiormente nella direzione e di formarmi un vasto repertorio

sinfonico, tanto più che bisognava ogni sera « andare in scena » quasi senza prova. Firmai dunque il contratto per un anno di prova. Nel marzo tornai in Italia dove mi attendeva un'impresa altamente interessante: il giro che la « C. D. N. M. » organizzava a Roma, Padova, Milano, Torino, Firenze, Napoli per l'esecuzione delle *Nozze* di Strawinskï.

Quando, nell'autunno precedente, mi era venuta l'idea di far conoscere in Italia il capolavoro strawinskiano, la mia prima preoccupazione era stata naturalmente quella del coro. Un puro caso mi pose in contatto col compianto Bartoli, il quale dirigeva a quei tempi una corale operaia chiamata « Varesina ». Questa società, composta unicamente di lavoratori che non sapevano la musica ma cantavano seguendo l'ammirevole insegnamento di Bartoli, aveva sino allora interpretato unicamente musiche antiche e popolaresche. Avevo dunque qualche dubbio sulla possibilità che questi elementi potessero imparare una musica così difficile e della quale non avevano la benché minima idea. Ma Bartoli si portò garante del suo coro. Facemmo dunque tradurre il testo in italiano, e Bartoli si pose al lavoro. Al mio arrivo dagli Stati Uniti, vidi che l'ottimismo di Bartoli era stato pienamente giustificato. I bravi operai avevano non solo imparato a perfezione la musica di Strawinski, ma la cantavano con un sincero e commovente entusiasmo, che si cercherebbe sovente indarno presso musicisti di professione. Ci riunimmo dunque tutti a Varese quin-

dici giorni prima dell'inizio della *tournée*. I cantanti erano Rachele Maragliano-Mori, Ghita Lenart, Marcello Govoni, e Giorgio Lanskoy (il quale aveva già cantato molte volte la sua parte di basso con Strawinski stesso). La « maestranza » pianistica era formata da Oscar Adler, Dante Alderighi, Mario Castelnuovo-Tedesco e Virgilio Mortari.

Il giro si iniziò col *Teatro di Torino* (erano quelli gli anni aurei ove Riccardo Gualino aveva fatto di quel teatro il centro più importante ed interessante della vita artistica italiana) e riuscì un magnifico successo. Successo che si rinnovò del resto in tutte le città, in parecchie delle quali si giunse persino a chiedere il *bis* dell'ultimo quadro. A Milano (dove eravamo ospiti del *Teatro del Popolo*), un gruppo di musicisti, lividi per la rabbia, tentarono di opporsi a questa replica, e si distinse particolarmente tra quegli scalmanati Felice Lattuada, il quale mi urlava sotto al podio: « Buffone! Pagliaccio! Ciarlatano! » ed altre cortesie del genere. Ciò che però non servì che a far espellere dalla sala lo sparuto gruppo degli oppositori.

Nel maggio-giugno, disimpegnai i miei 62 concerti a Boston. Il successo mi valse un contratto per altre due stagioni.

Nell'estate scrissi, per invito di Mrs Coolidge, la mia seconda *sonata* per violoncello e pianoforte, che eseguii con Hans Kindler nell'ottobre seguente a Parigi (in uno

dei concerti organizzati dalla nostra mecenate). Poi diedi concerti in Olanda, dirigendovi il *Concertgebouw* di Amsterdam e dividendo questi concerti con Ravel, che disimpegnava la parte dedicata alle musiche sue. Fui poi in Germania per altri concerti.

Verso la metà di novembre, ritrovai per caso nel caos di carte che giace regolarmente sul mio tavolo, il bando di un concorso indetto dalla *Musical Fund Society* di Filadelfia, per una composizione cameristica da tre a sei strumenti e di forma libera, per il quale erano stanziati 10.000 dollari di premio, vale a dire la maggior somma che fosse mai stata messa a concorso per un lavoro da camera. Il bando era accompagnato da un invito, che mi era dapprima sfuggito, nel quale si diceva che il concorso non era solamente riservato a giovani sconosciuti, ma che i promotori desideravano che ad esso partecipassero anche maestri già « arrivati ». Mi venne in mente quanto anni prima mi aveva detto Bloch, da me richiesto perché già noto continuasse a partecipare a tanti concorsi: « Se si vince, disse, si ha il denaro; e se si perde rimane sempre l'onore ». Decisi così improvvisamente di aderire all'invito e di concorrere. In due giorni, buttai giù lo schema di una *serenata* in cinque tempi per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello. In sei settimane ne scrissi la partitura, che fu terminata verso il 20 dicembre. Il concorso scadeva il 31 di quel mese e non vi sarebbe quindi più stato il tempo di mandare per posta il manoscritto. Ma la cortesia di Molinari che partiva per gli Stati Uniti

in quei giorni, permise di far giungere il manoscritto prima della scadenza. Una volta imbarcato il rotolo, non ci pensai più e ne affidai la sorte alla Provvidenza.

Nel 1928, scrissi il *concerto* per violino ed orchestra, che non considero però come uno dei miei lavori migliori. Vi è in quel *concerto* una certa debolezza stilistica, dovuta ad una innegabile concessione verso elementi romantici che da un pezzo erano eliminati dalla mia arte. Debolezza forse dovuta al carattere dello strumento ed alla intenzione di riuscire nell'intento alquanto chimerico di scrivere un lavoro capace di contentare concertista, pubblico, musicisti, ed anche (come osservò maliziosamente in quella occasione il direttore Hertzka) l'editore.

Il 7 aprile di quel 1928, andò in scena al *Teatro Reale dell' Opera di Roma* (del quale era la prima stagione dopo la sua trasformazione) il mio balletto *La giara*, da me diretto. Faceva spettacolo col mio lavoro *L'usignolo* di Strawinski, pure diretto dall'autore. *L'usignolo* ebbe esito contrastato, e fu peccato, perché, se anche stilisticamente eterogeneo, contiene non poche pagine mirabili, quali la *marcia cinese* e la scena dell'agonia dell'ultimo quadro. *La giara* invece ebbe lietissimo successo. Successo però che non ebbe indomani, perché *La giara* doveva attendere oltre dieci anni prima di fare la sua riapparizione su un cartellone italiano.

Maggio e giugno si passarono nuovamente a Boston, nell'intenso lavoro dei concerti popolari. Tornato in Italia, dovetti occuparmi attivamente del festival della « S. I. M. C. » il quale aveva luogo quell'anno a Siena. Dapprima accolto con una certa sfiducia dalle autorità senesi, il festival venne poi organizzato con cospicua larghezza di mezzi dalla « C. D. N. M. », fortemente appoggiata dal Governo Nazionale, dal Monte dei Paschi ed infine dal Conte Guido Chigi-Saracini, del quale è ben nota la luminosa attività di mecenate. Il festival ebbe questa volta la fortuna di essere ospitato in eccezionali ambienti quali la Sala del « Mappamondo » al Palazzo comunale, la basilica di S. Francesco ed infine l'incomparabile palazzo ancestrale posto a disposizione dal Conte Chigi-Saracini. Fu quello l'ultimo dei grandi festivals della « S. I. M. C. » (dico *grandi* non nel senso dimensionale, ma in quello qualitativo). Il programma infatti era concepito con molta larghezza e comprendeva musiche di primissimo ordine. L'Italia offerse — oltre ai lavori normali — un concerto italiano antico coll'orchestra dell'*Augusteo* diretta da Molinari ed una esecuzione delle *Nozze* di Strawinski coi medesimi elementi del 1927 e pure da me diretta. Vi fu infine — oltre alla musica — un « Palio » fuori serie organizzato specialmente per i convenuti. Quando si aggiunga che vennero dall'Italia e dall'estero oltre 700 persone per quella settimana, bisogna ammettere che un simile festival non si è più incontrato nella storia ulteriore della « S. I. M. C. ».

Una mattina della prima quindicina di ottobre, aprendo il *Messaggero*, lessi che il primo premio del concorso di Filadelfia al quale avevo mandato l'anno precedente la mia *Serenata* era stato diviso fra me e Bela Bartòk. Se avessi potuto aver qualche dubbio sulla autenticità della bella notizia, questo mi sarebbe stato dissipato dai numerosi *cabli* di rallegramenti che cominciarono a piovere nel pomeriggio dall'America. A parte il valore materiale del premio (al cambio di allora erano 57.000 lire italiane) vi era l'altissima soddisfazione di essere stato giudicato *ex-aequo* con un musicista come Bartòk, ed infine anche il fatto che a questo concorso avevano partecipato 645 concorrenti di tutte le nazionalità.

La giuria era composta di Willem Mengelberg, Frederick Stock, Fritz Reiner e due altri membri di Filadelfia. L'esame dei 645 lavori era stato lunghissimo, e la giurìa aveva finalmente trattenuto 35 di quei lavori per la scelta finale la quale avvenne *dopo una esecuzione integrale di tutte le trentacinque composizioni*. La relazione della giuria era oltremodo lusinghiera per me, e dichiarava la *Serenata* « un autentico modello di stile puramente italiano, sia per la forma, sia per lo spirito, sia infine per la caratteristica continua melodiosità del discorso musicale ».

Più tardi trascrissi il lavoro per piccola orchestra, ma continuo a preferire la prima versione per la sua maggiore trasparenza e per la sua originalità sonora.

Oggi ancora, considero quel lavoro come una delle mie creazioni più riuscite. È una musica molto facile da

ascoltare, ma che era viceversa molto difficile da scriversi e che non avrei mai potuto realizzare senza quel mio passato di dure esperienze e di continuo tormento verso la perfezione.

Il 31 ottobre 1928 veniva alla luce la nostra piccola Fulvia, l'angioletto che da quel giorno illumina col suo sorriso la nostra casa, e che fu anche l'ultima consolazione della mia vecchia mamma, che per tanti anni aveva invano atteso di divenire nonna.

Negli ultimi mesi del 1928 mi accinsi ad un grande lavoro: la composizione dell'opera *La donna serpente.* Come si è già veduto nel corso di questo libro, la mia prima educazione musicale era stata pressoché esclusivamente sinfonica e cameristica. Il teatro — cosa veramente singolare a quei tempi in Italia — non aveva praticamente esercitato nessuna influenza sulla mia formazione artistica. Né, durante il periodo parigino, si può dire che il melodramma mi interessasse quanto la musica non teatrale, eccezione fatta per alcuni capolavori di Gluck, Mozart, Rossini, Wagner, *Falstaff, Carmen* e *Pelléas.* L'interesse prima ed un vero amore poi per il teatro, dovevano nascere in me dopo il mio ritorno in patria. E fu così che lentamente si formò in me il desiderio di avvicinarmi a mia volta (ultimo fra i musicisti italiani della mia generazione) al grande problema dell'opera. Era però evidente che il mio temperamento, la mia precedente arte, i miei gusti e la mia cultura infine,

mi avrebbero inevitabilmente orientato verso un teatro anti-verista non solo ed antiwagneriano, ma anche decisamente anti-romantico, un teatro che avrebbe avuto le sue basi nel *Falstaff* ed in Rossini, Mozart, Händel e magari Monteverdi. Avevo ormai 45 anni ed il problema dell'opera era maturo nella mia coscienza e nella mia preparazione. Ricordavo che Brahms non volle attaccarsi alla sinfonia prima della medesima età, tanto egli sentiva in sé la grandezza dell'impegno da assumersi. Parimenti io non mi considerai pronto prima di quell'età per affrontare il problema — più arduo ancora — dell'*opera in musica.*

Da molti anni già, mi aveva fortemente attirato una fra le più belle fiabe di Carlo Gozzi, che aveva formato la trama della giovanile *Die Feen* di Riccardo Wagner: *La donna serpente.* Avevo dapprima pensato di musicare questa azione come balletto-corale sin dal 1918, e conservo ancora un figurino del pittore russo Michele Larionof col quale pensavo di collaborare per questo lavoro, figurino che rappresenta precisamente la principessa che si trasforma in orrido serpe. Abbandonata l'idea di realizzare quest'azione come balletto, si sostituì a poco a poco a quella la visione di una vera e propria opera. Mi seduceva infinitamente in questo argomento fantastico quella perpetua alternativa tra tragico e comico, che permetteva di tentare un teatro *sui generis* del *Flauto magico* di Mozart. I personaggi non mancavano certo di umanità, sopratutto la figura della figlia di Demogorgòn. Le quattro « maschere » poi, sopravvivenza geniale della

BIBLIOTECA LUCCA

Commedia dell'arte, costituivano un elemento prezioso per un'opera di un genere così antiborghese. Mi parve insomma che — per quanto fossero passati tanti ansi dal primo mio « innamoramento » per quella fiaba — questa fosse più che mai viva nella mia fantasia e degna di essere scelta ad argomento della mia prima opera. Trovai un librettista prezioso nella persona di Cesare Vico Lodovici, profondo conoscitore di Gozzi e che fu con me docile sino al martirio. Verso la fine di quell'anno, mi posi al lavoro, che doveva durare sino al 1931.

Nel maggio-giugno 1929 disimpegnai la mia terza ed ultima stagione popolare sinfonica a Boston. Attriti — sia pure in forma sempre amichevole — erano sorti tra me ed il *management*, il quale seguiva malamente i miei tentativi di conferire sempre maggiore serietà a quei concerti. Dimodoché il primo luglio i miei contratti colla *Symphony* vennero sciolti. In quell'ultima stagione si era fatta però una quantità di eccellente musica anche contemporanea (1). Avevo diretto due esecuzioni del poema sinfonico *An American in Paris* di George Gershwin, il quale venne appositamente per le ultime prove e col quale mi legai di salda amicizia. Era un giovane straordinariamente musicale, da anni specializzato nella musica leggera, ma sempre animato dal proposito di dedi-

(1) Non è privo di interesse e nemmeno inopportuno il ricordare che, durante quelle tre stagioni di Boston, io diressi oltre duecento lavori italiani, fra i quali molti di autori viventi che erano nuovi per gli Stati Uniti.

carsi un giorno esclusivamente a quella sinfonica. Suonava magnificamente il pianoforte. Aveva una facilità di invenzione melodica veramente eccezionale. Talvolta accettava di scrivere quotidianamente e per un periodo di due o tre mesi, un pezzo nuovo da inserirsi ogni sera in una delle sue deliziose *musical comedies*. Aveva una bellissima cultura musicale e studiava continuamente il contrappunto. Malgrado un successo fantastico (guadagnò in certe stagioni oltre 200.000 dollari nell'annata) era rimasto modestissimo e di una semplicità esemplare. Abitava una bella casa a Riverside Drive con un vasto terrazzo dal quale si ammirava il fiume Hudson, e questa casa era piena di luce, di musica, di libri e di bei quadri impressionisti. Povero George, morto tanto giovane, forse per aver troppo lavorato e troppo goduto della vita....

Il 19 agosto di quell'anno, morì improvvisamente a Venezia Serge de Diaghilef. Morì solo, in una camera di albergo e povero come era sempre stato (da oltre un anno viveva di espedienti e non pagava l'albergo). La notizia di questa morte prematura (aveva soli 57 anni) passò pressapoco inosservata in Italia, ma fu causa di grave dolore e di profonde meditazioni per tutti quelli che da tanti anni avevano imparato a conoscere questa straordinaria personalità e sapevano che cosa significasse il nome di quell'uomo così geniale nella storia universale dell'arte in generale e del teatro in particolare.

Nel gennaio del 1930, feci un giro di dodici concerti in Spagna con Arrigo Serato ed Arturo Bonucci. Avemmo la fortuna di dare uno di quei concerti a Granada, dove trovammo Manuel de Falla nella sua incantevole minuscola casa (*casa para muchachos*, come egli diceva sorridendo). Nel suo studio vidi subito l'*opera omnia* di Domenico Scarlatti, e ci scambiammo un muto sorriso d'intesa. La visita all'*Alhambra* con lui fu un godimento eccezionale. Ci fece ammirare la *Puerta del vino*, raccontandoci che ne aveva mandato una volta una cartolina illustrata a Debussy, il quale ne aveva tratto ispirazione per il meraviglioso *preludio* omonimo. Nei giardini del « Generalife » pareva che venisse fuori la musica stessa dei *Notturni* del Maestro. La mirabile città, tutta bianca e mollemente stesa alle falde della *Sierra Nevada*, dietro la quale una luce abbagliante lascia indovinare la presenza del Mediterraneo; il paesaggio di una bellezza incomparabile; quella reggia, capolavoro dell'arte moresca; la casa infine di un così illustre musico: tutto concorreva a formare attorno a quell'omino andaluso dal viso magro ed ascetico una cornice che aderiva con rara perfezione non solo alla sua magistrale arte ma anche alla sua grande umanità.

Nel marzo ritornai in Spagna per dirigervi un giro di sei esecuzioni delle *Nozze* di Strawinski che si diede questa volta con un'ottima giovane società corale di Barcellona e che ebbe vivo successo ovunque. Dopo diressi ad Amsterdam, Bruxelles, Parigi e Praga, e mi imbarcai per

Buenos Aires, dove passai maggio-giugno, dandovi otto concerti orchestrali colla *Asociacion del Profesorado Orquestal*, quattro da camera alla *Asociacion Wagneriana*, oltre a parecchie altre audizioni e conferenze a Buenos Aires ed in provincia. Vi erano pure amici come Schipa, Panizza e Thibaud, coi quali si passò allegramente non poche serate. L'ambiente è molto diverso da quello nordamericano, più vicino a noi per la sua latinità, ma certamente inferiore come interesse e grandiosità a quello degli Stati Uniti, anche per un certo provincialismo che si cercherebbe invano a New York oppure nelle altre maggiori città del Nord-America. L'amore per la musica però vi è molto vivo e non posso certo lagnarmi della cordialissima accoglienza che mi venne fatta quell'anno dagli Argentini.

Al principio di settembre vi fu il festival della « S. I. M. C. » a Liegi, dove diressi pure un concerto orchestrale in occasione di quella esposizione. In quel festival il gruppo *Pro Arte* di Bruxelles diede una esecuzione della mia *Serenata* che non è esagerato di qualificare prodigiosa e che valse al lavoro un eccellente successo.

Nel medesimo mese ebbe poi luogo a Venezia il primo *Festival di musica contemporanea*. Sin dal 1925, il successo del festival della « S. I. M. C. » dato quell'anno nella medesima città, aveva lasciato nei dirigenti della « Biennale » il desiderio di rendere periodica quella manifestazione, facendone in certo qual modo la sezione musicale della grande esposizione di arti figu-

rative. Idea che — dopo un lavoro preparatorio da me compiuto col prezioso concorso di Mario Labroca, venne poi realizzata da Adriano Lualdi, il quale ne resse le sorti per parecchi anni.

Nel dicembre 1930 dovevamo recarci, assieme a Serato e Bonucci in Egitto per darvi dodici concerti di trio. All'ultimo momento, Serato fu impedito di partire, e così si fece appello a Poltronieri come al miglior violinista da camera che ci fosse in Italia. Siccome nel giro vedemmo quanto andavamo bene d'accordo come talento, come complesso ed anche come carattere, si decise di rimanere assieme. E sorse così quel « Trio italiano » il quale ha occupato tanta parte della mia attività degli ultimi anni, sia coi cinquecento concerti dati in Europa, Africa ed America, sia coi numerosi lavori di composizione e di trascrizione che scrissi appositamente per il nostro complesso e per le nostre necessità.

Nel primo semestre del 1931, ebbi molti concerti in Europa: Roma, Parigi, Londra (dove diressi alla *Royal Philarmonic Society*, primo italiano che avesse quell'onore dopo la guerra, dandovi la prima esecuzione inglese del *Concerto per l'estate* di Pizzetti), Berlino (dove diressi la prima esecuzione tedesca del *Torneo notturno* di Malipiero), Amburgo (dove suonai *Scarlattiana* col vecchio Karl Muck, meraviglioso direttore il quale non è purtroppo mai venuto in Italia), Praga, Vienna e Ginevra. Un breve viaggio in Scozia fu interrotto da un telegramma il quale mi diceva che mia madre era gra-

vemente ammalata e che urgeva la mia presenza. Feci una corsa da Glasgow a Roma, dove trovai per fortuna la mamma fuori pericolo immediato, ma tuttavia fortemente menomata fisicamente.

Nella primavera di quell'anno, *La donna serpente* venne accettata al *Teatro Reale dell'Opera.* Il lavoro non era ancora terminato, ma il Comitato ebbe larga fiducia in me, particolarmente dietro intervento di Gino Marinuzzi e di Giuseppe Mulè, i quali tennero testa vittoriosamente a qualche opposizione e fecero includere l'opera nel cartellone 31-32.

Nel luglio mi recai ad Oxford e Londra, dove aveva luogo quell'anno il festival della « S. I. M. C. ». Oltre ai lavori italiani, diressi pure *An American in Paris* di Gershwin, che ebbe un successo frenetico in mezzo a tanta musica arida e noiosa.

Trascorremmo l'estate a Castiglioncello, dove terminai la composizione de *La donna serpente.* Lo stato della mamma — che avevamo ricoverata in una casa di suore in via degli Artisti a Roma — era ogni giorno più preoccupante ed era ormai evidente che non passerebbe l'autunno. Essa era però di una serenità mirabile e mi ripeteva che « una vita bene spesa dà lieto morire ». Il 9 ottobre volle il sacerdote e si confessò con una fede veramente sublime. Fece venire la piccola Fulvia e la benedisse. Disse alla nuora di perdonarle se « aveva pec-

cato per troppo amore » alludendo alla inevitabile gelosia di madre che aveva talvolta manifestato nei rapporti quotidiani con mia moglie. A me ripeté un'ultima volta quelle massime di vita che mi aveva sin da piccolo insegnato, e mi mormorò che moriva orgogliosa di me e tranquilla ormai per la mia vita. Le facemmo udire con un grammofono l'*adagio* del trio n. 5 di Beethoven (eseguito da me coi miei compagni) e qualche disco di Toscanini. Furono quelle le ultime sue gioie musicali. La respirazione si faceva sempre più affannosa e la vita abbandonava poco a poco quel corpo. Essa seguiva con una calma invero impressionante la suora quando questa le toccava i piedi che cominciavano a raffreddarsi. Ebbe tuttavia la forza, in quella vigilia di morte, di leggere ancora alcune pagine di uno dei suoi libri prediletti, la « corrispondenza » fra Goethe e Bettina.

Il giorno dopo, il 10 ottobre 1931, alle ore 18, nell'accalmia che era subentrata ad una crisi più forte delle precedenti, essa chinò improvvisamente il capo sul lato sinistro. Il cuore aveva ceduto definitivamente. Appena morta, il suo viso prese una serenità che non gli avevo mai veduta. Pareva il volto di una santa.

Così morì, quasi ottantaquattrenne, quella donna meravigliosa, che fu la maggiore guida della mia vita ed alla quale debbo il meglio delle mie qualità e della mia azione. La sua morte fu degna della sua vita così puramente cristiana, spesa unicamente nell'amore di Dio e nell'adempimento del proprio dovere.

Accompagnandola all'ultima dimora, pensavo a quel

lontano pomeriggio del 1896 ove tredicenne avevo seguito la salma di mio padre provando — come già ebbi a ricordare — una certa fierezza nel sentirmi ormai un piccolo uomo carico già di responsabilità. Ma perdendo questa volta la mamma, capivo che — finché essa aveva vissuto — ero rimasto il suo « bambino », e che adesso cominciava veramente una nuova vita. È questa una verità che appare solamente in quel giorno fatale che è destino di ognuno di noi, ma che scinde veramente la vita umana in due parti ben diverse.

La vita dell'artista ha le sue dure necessità. E così fu che due giorni appena dopo la morte della mamma dovetti riprendere il lavoro di strumentazione dell'opera, per la consegna della quale premevano tanto il teatro quanto Ricordi. Mi recai dunque in un piccolo paesello a 50 chilometri da Roma che tanto mi piace: Olevano Romano. Qui, nascosto nella calma serena e benefica di un piccolo albergo, lavorando sedici ore sulle 24 scrissi in dieci giorni le 80 ultime pagine che mancavano al lavoro, che fu terminato colà il giorno 22 ottobre 1931.

Ripresi subito la solita vita randagia di concertista: Roma, Koenigsberg, Berlino, Krefeld, Milano, ecc. Ai primi del 1932 fui ancora in Olanda, poi a Parigi e Londra (in parte col trio ed in parte come direttore). Ai primi di febbraio mi fissai a Roma per la preparazione dell'opera al *Reale*.

Ero stato invitato a dirigere l'opera ed avevo accettato con vivo piacere. Era un atto di coraggio, perché non avevo mai diretto in teatro. Avevo, è vero, una grandissima esperienza della direzione orchestrale, ma i problemi dell'equilibrio fra palcoscenico ed orchestra sono ben altra cosa dei semplici rapporti sinfonici. Ero tuttavia pieno di fiducia e sicuro di me. Passai oltre un mese a teatro a far ogni pomeriggio il « sostituto », accompagnando tutti i cantanti io stesso. Il coro, la cui parte è così difficile in quell'opera, era per fortuna affidato alla enorme maestria di Andrea Morosini. Debbo dire che quel mese fu per me felicissimo. Trovavo in tutti gli interpreti: cantanti, orchestra, coristi, macchinisti ed elettricisti persino, un vivo entusiasmo ed una simpatia che mi rendevano il lavoro agile e piacevolissimo. Cipriano Efisio Oppo fu per me, oltreché un magnifico scenografo, un amico fraterno ed indimenticabile e si prodigò senza limiti durante l'ultimo periodo, anche per le luci che erano un problema molto difficile. Il regista era Giovacchino Forzano, il quale mise ogni impegno nel suo lavoro, ma si trovò di fronte ad un tipo di arte assai lontano dal suo, e quindi non di rado a disagio di fronte a certe scene che avrebbero necessitato una tecnica teatrale molto diversa (particolarmente mancata ad es. fu la « battaglia » dell'ultimo atto che riuscì ridicola e buffonesca anziché grandiosa e tragica).

Si giunse così alla prova generale che filò egregiamente.

La prima rappresentazione ebbe luogo la sera del 17 marzo 1932. La sala era piena di un pubblico magnifico, quello delle grandi occasioni, il solito pubblico del *Reale*, elegantissimo e pieno di belle donne semi-nude, ma anche perfido e pericolosissimo (vi era a quei tempi una certa bàrcaccia del « Circolo Aniene » che bastava da sola a silurare qualsiasi lavoro; ma lo sapevamo e si era disposto davanti a quella un folto gruppo di amici giovani e nerboruti pronti a spegnere ogni tentativo di « incendio » che venisse da quella parte). Il mio apparire al podio fu accolto da una certà quantità di applausi che venne subito repressa da un forte e sdegnoso zittìo della maggioranza. Per un compositore che a 49 anni faceva le sue prime prove come direttore di opera, la serata « si presentava bene ». Mi venne allora una calma enorme, come non ebbi mai in vita mia. Ormai si trattava di vincere o di lasciarci la pelle. Tutti mi assecondarono meravigliosamente, ed il primo atto finì con parecchie chiamate e con debolissimi contrasti.

Il secondo andò anche molto meglio, ed alla fine ebbe numerose chiamate senza contrasti (piacque molto il coro finale).

Il terzo atto cominciò con una piccola tempesta, dovuta non alla musica, ma ad un sipario sul quale Oppo aveva rappresentata una gigantesca figura mezza donna-mezzà serpente. Questo sipario sollevò un putiferio di risate e di proteste, durante le quali non si poté sentire nulla della trenodia corale che si svolge dietro la

scena e fu peccato, perché è quello senza dubbio il brano migliore dell'intera opera. Per fortuna appena si aperse la scena, tutto rientrò nell'ordine e si andò benissimo sino alla fine, che terminò la serata in una atmosfera di viva cordialità e di soddisfazione.

Le discussioni erano state vivissime nei corridoi, fra amici dell'arte mia ed avversari irriducibili (specialmente del mondo politico). Ma insomma i tentativi di siluramento erano andati a vuoto e la musica (escluso l'episodio del terzo atto) era stata ascoltata con grandissima attenzione.

La stampa fu in buona parte pessima. Quella sulla quale si poteva contare (*Il Lavoro Fascista* ed *Il Popolo di Roma*) fiacca, quasi non avesse voluto compromettersi. Gasco imbarazzato. Il *Messaggero* ed il *Giornale d'Italia* furono poi indecenti, non solamente nella loro valutazione del lavoro, ma ancora e soprattutto nel travisare la cronaca della serata a scopo di farla apparire quel disastro che era ben lungi dall' essere stata. Raffaello de Rensis cominciava l'articolo dicendo che il pubblico era stato severissimo coll'opera ma « che si sarebbe dovuto perdonare (*sic*) » ad un artista che dopo tutto non era il primo venuto e « che non aveva voluto offendere detto pubblico ».

La seconda e la terza recita andarono benissimo, e si svolsero in un'atmosfera calma e di sempre maggior consenso. Dopo la seconda mi pervenne la seguente let-

tera firmata da uno sconosciuto (un dottore), che credo interessante di pubblicare qui come opinione di « uomo della strada »:

« Maestro,

sono un abbonato in turno pari al *Reale*, un semplice spettatore che si sforza di capire la musica e quindi gustarla, sono un ingenuo spettatore e forse per questa mia ingenuità non sono riuscito a rendermi conto di quanto si è verificato in rapporto alla rappresentazione della *Donna serpente*. Io intervenni allo spettacolo ieri sera e cioè in seconda recita, mentre avevo letto il resoconto che della prima recita avevano fatto due tra i più importanti quotidiani della capitale *con la relativa critica*. Mi permetto rivolgere a Lei poche domande, ed Ella vorrà, mi auguro, rispondermi, scusando la mia ingenuità e forse la mia ignoranza in materia musicale. Desidererei pertanto conoscere:

« 1° Perché il suo lavoro venne la prima sera così ostacolato dal pubblico, e perché di esso venne fatta una critica così severa?

« 2° Perché ieri sera e cioè in seconda recita il pubblico mostrò invece di accogliere favorevolmente il Suo lavoro?

« Aggiungo che la mia meraviglia per la diversa accoglienza fatta al Suo lavoro è aumentata dalla constatazione che ho potuto parecchie volte fare, e che cioè il vero pubblico romano ha mostrato sempre una grande bontà e si è astenuto da qualsiasi manifestazione ostile,

e quel che ha maggiore importanza, i nostri critici han sempre mostrato un grande spirito di compatimento di fronte a lavori che sono subito irrimediabilmente caduti.

Mi creda, ecc.

Prof. G. P. ».

Roma, 20 marzo 1932.

La quarta rappresentazione (che doveva essere radiotrasmessa) venne soppressa, benché fosse contrattuale e per quanto il successo fosse ormai innegabile. E così *La donna serpente* subì essa pure la sorte di quasi tutte le opere contemporanee, che dopo tre rappresentazioni, anche se andate molto bene, vengono passate in archivio. Ma è questo un problema sul quale non perderemo il tempo ad intrattenerci qui.

Intanto dovevo scrivere un'opera da camera per il festival di Venezia che aveva luogo nel settembre di quel medesimo 1932, ed avevo deciso di musicare il bellissimo poema di Messer Agnolo Poliziano *La favola di Orfeo*. Dopo il teatro spettacoloso e fiabesco, quello intimo; dopo il barocco gozziano, il puro classicismo di uno fra i miti più nobili dell'antichità; dopo le sonorità potenti e sfolgoranti di quella grande orchestra e di quel vociferante coro, l'idea di una nuova esperienza teatrale su un piano così diverso doveva logicamente appassionarmi. Ed infatti scrissi questo lavoro (mi fu prezioso collaboratore Corrado Pavolini nel ridurre a giuste proporzioni il lunghissimo poema originale del

Poliziano) in breve tempo, avendone già da tempo maturato tutti i principali problemi. Terminai la partitura nell'agosto a Bellamonte-Trentino. La prima rappresentazione ebbe luogo da me diretta al *Teatro Goldoni* la sera del 6 settembre ed ebbe lietissimo successo ed anche una maggioranza di critica assai favorevole. Il regista fu Guido Salvini, il quale è anche l'autore di quella espressiva definizione dell'opera: « un Orfeo tascabile ».

Senza aver l'importanza de *La donna serpente*, tuttavia questo lavoro teatrale rimane forse per adesso il mio più accessibile al pubblico. Ed infatti ha sempre incontrato, in Italia ed all'estero, il medesimo schietto consenso di pubblico e di critica. Ed anche nell'opinione mia, è un lavoro che considero non senza un reale compiacimento, per le sue qualità di purezza e di compiutezza stilistica.

Nel seguente mese (ottobre 1932) scrissi i *Due ricercari sul nome B. A. C. H.* (il primo porta la data del 10 ottobre di quell'anno, primo anniversario della morte di mia madre ed è infatti una piccola elegia funebre intimamente dedicata alla sua memoria), e pochi giorni dopo la *Sinfonia* per clarinetto, tromba, violoncello e pianoforte che ero stato pregato di scrivere dalla *League of Composers* di New York per la celebrazione del primo decennale della fondazione di quella società che avrebbe avuto luogo ai primi di gennaio 1933. La parte centrale di questa sinfonia è stata da me poi utilizzata per l'*Aria* della *Introduzione, aria e toccata* per orchestra (1933).

In novembre e dicembre mi recai per uno dei soliti giri di concerti a Parigi, Praga, Bruxelles, ecc. Tornando dall'estero la mattina del 17 dicembre, alla stazione di Milano, trovai pubblicato nel « Corriere della sera » un « manifesto » che recava le firme di Respighi, Mulè, Pizzetti, Zandonai, Gasco, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, Napoli e Zuffellato. In questo lungo e singolare documento si sfoderavano uno dopo l'altro i soliti luoghi comuni contro l'arte moderna: cerebralità, snobismo, internazionalismo, confusionismo, anti-romanticismo, ecc., ecc., e si invocava nel « concertato » finale un rapido ritorno al romanticismo come l'unico mezzo per salvare la musica pericolante. A dire il vero, avevo già sentito parlare da un pezzo della confezione di questo manifesto, che era stato in gran parte elaborato durante continui e misteriosi abboccamenti tra Toni e gli altri « cospiratori » durante l'ultimo festival veneziano, e molti amici mi avevano avvertito che si stava preparando un « fiero colpo » per porre tanto me quanto Malipiero fuori combattimento. Era così nato il documento e si erano raccolte quelle dieci firme, che andavano dalla celebrità mondiale di un Respighi sino alla totale oscurità di un Zuffellato (1). Non mi meravigliò dunque il vedere

(1) È opportuno il ricordare — per la storia — che gli « organizzatori » del colpo avevano incluso coi loro anche il nome di Alfano. Ma questi, informato in tempo utile, sventò il disonesto trucco e fece togliere la sua firma che non c'era mai stata.

pubblicato su tutti i giornali della penisola quel documento reazionario e provinciale, che probabilmente parecchi dei firmatari non dovevano avere letto prima di firmarlo. L'unica novità di questo manifesto risiedeva nel fatto che tutti i precedenti documenti artistici del genere — a cominciare dai famosi proclami romantici per giungere a quello di Marinetti — erano sempre stati dei veri e propri appelli insurrezionali, animati da uno spirito rivoluzionario e semmai iconoclastico. Miravano insomma all'avvenire dell'arte e dell'umanità. Ma non si era ancora mai veduto un manifesto come questo dei « dieci » che preconizzasse l'urgenza di una retromarcia. In questo senso, quel manifesto era davvero senza precedenti ed è augurabile — per il buon nome della terra nostra — che rimanga senza indomani. Del resto i firmatari dovevano vanamente attendere da quella pubblicazione gli effetti che ne speravano e tanto Malipiero quanto Casella hanno continuato a vivere egregiamente e persino a lavorare meglio di prima. Fu tuttavia per me un vivo dolore il vedere — accanto alle firme di alcuni miei nemici — anche quelle di certi compagni che, in anni già ricordati, avevano lottato accanto a me per la resurrezione della nostra arte, compagni che avevo sempre aiutato colla mia opera di musicista-interprete, e dai quali non mi sarei mai atteso un simile gesto.

Nel 1932-33, venne istituito al R. Conservatorio di Santa Cecilia un corso di perfezionamento pianistico, che S. E. Balbino Giuliano — allora Ministro dell'Educa-

zione Nazionale — volle affidarmi. Rientrai con viva gioia e con impegni più alti, in quella scuola dove, diciassette anni prima, mi aveva chiamato la fiducia del Conte San Martino. Da quel giorno, ho dedicato a quell'insegnamento tutta la mia passione di maestro, tutta la mia lunga esperienza e tutto il mio amore per i giovani, e credo di poter dire che quel corso ha avuto una parte importante nel profondo rinnovamento dei nostri recenti studi pianistici.

Nell'autunno del 1932 ero stato invitato a partecipare con un lavoro orchestrale alla « Rassegna Nazionale dei Compositori » che il Sindacato organizzava per l'aprile 1933 a Roma. Nel febbraio 1933 non avevo ancora cominciato nulla, e non vi era ormai tempo da perdere. Essendo impegnato per un lungo giro in Inghilterra ed Irlanda con Poltronieri e Bonucci, mi trovai nella necessità di comporre anche in questa situazione. Adottai allora il sistema di rimanere a letto la mattina, dando ordine al portiere di ogni albergo di non mai chiamarmi, costruendo così la mia musica. Questo sistema mi riuscì benissimo, ed anzi trovai una pace invidiabile in quelle camere anonime di albergo, che cambiavano pressoché ogni giorno, ma identiche nell'offrirmi una straordinaria quiete ed una possibilità di evasione dalla realtà circostante per nulla inferiori a quella di un vero e proprio studio. In due settimane di questo singolare lavoro (che mi ricordava un metodo caro a Rossini, il quale scrisse pure a letto parecchia della sua musica!), la composi-

Lettera inviata dal « Comandante » a Casella, in occasione di una seduta musicale del « Trio italiano » al *Vittoriale*.

Mio caro Alfredo,
è lontano il tempo quando
ci adunavamo nella Camerata
di Cesparo ansiosi nel soffio
delle « Nuove musiche » e tu
sembravi cogliere le nostre
aspirazioni, verso la novità
non rivelata eppur vivente,
con spirito di legislatore
ricordandoti « come ogni legisla-
tore primitivo sapesse di
musica ». Sempre mi ricordo.

E tu ti ricordi. Io credevo allora essere al limitare della terza giovinezza capace di tener fede in pensieri e in atti a quella Carta del Carnaro ove la musica è considerata come il fermento della più vasta e più profonda vita.

Fui deluso. Fummo delusi. Ma la nostra tristezza non si mostrò inerme.

Da quel tempo tu non
hai cessato di rinnovellare
le tue forme, le tue invenzioni,
i tuoi accenti, e di esplo-
rare quel "mare sinfoni-
co" che è forse il più diffi-
cile di tutti i mari; al
quale mi piace di attri-
buire un raro epiteto
dei Latini: compositum
mare.

Anch'io da quel tempo non

Ho cessato di studiare
l'arte mia e di porre
senza tregua il tormento della
perfezione. Oggi io sono
un vero maestro; e invecchio
impetuosamente, e mi preparo
al trapasso. Un vero mae-
stro oggi anche tu; e il
tuo giovane vigore sale
di opera in opera. Un
il tuo premio.
Il secondo nome del

spirito, il secondo nome
del tuo spirito è
il coraggio.
Nella nostra assenza
si fonda la nostra fedeltà.
Ecco che tu mi torni,
ecco che tu mi porti un
novello dono. Dietro le
mie dure porte il mio
cuore batte così che
io credo la musica
e l'amicizia gli segnino

6

l'attesa dell'ultimo destino.

Ben venuto, Alfredo Casella
Ben venuti i tuoi compagni,
i miei compagni.

L'aspettazione è una specie d'inaudito preludio: [illegible]tivum melos.

Gabriele d'Annunzio

Santa Barbara.
1932.

zione dell'*Introduzione* e dell'*Aria* era finita. A Roma vi aggiunsi la *toccata* che era tolta dal *Concerto Romano*, ma con orchestrazione totalmente diversa. La partitura venne terminata a Napoli il 24 marzo e la prima esecuzione fu diretta — ammirevolmente — da Molinari il 5 aprile all'*Augusteo*.

Quel lavoro è un nuovo passo da me compiuto nel genere monumentale e barocco. Parecchi anni dividono la composizione della *Toccata* da quella dei due primi tempi, e forse si può avvertire una certa diversità tecnica fra quelle parti. Ma lo spirito che anima i tre pezzi è identico, e così il trittico riesce finalmente un blocco solo animato da un'unica vita, da una medesima volontà dinamica che avevo solamente raggiunto in certi momenti della *Donna serpente* o della ormai lontana *Italia*. Dal punto di vista dell'evoluzione della forma poi, l'*introduzione* rappresenta un superamento definitivo della forma-sonata beethoveniana ed il raggiungimento tanto faticato di una forma libera ma nondimeno saldamente organica, quella forma essenzialmente italiana della quale furono maestri i nostri grandi del '600 e '700 e che chiameremo provvisoriamente « discorsività logica ».

Da pochi anni, era entrato nel gruppo dei giovani che si riunivano continuamente a casa mia a Roma (« a bottega », come dicevamo sempre scherzando), Goffredo Petrassi. Sin dall'ultimo suo « saggio » scolastico, ero rimasto impressionato dalla sua forza d'ingegno. Dotato di un « mestiere » formidabile, egli ha inoltre una

durante il lavoro, parole di alta e benevola ammirazione che non dimenticherò mai. Da quel giorno, la nostra amicizia è ridivenuta quella del 1913 e mi auguro che possa rimanere tale sino all'ultimo.

La considerevole attività concertistica del nostro « trio » aveva da alcuni anni imposto il problema della necessità di un lavoro nuovo da eseguire colle orchestre. Avendo ormai sufficientemente maturato questo progetto, mi posi all'opera e cominciai in giugno un *Concerto* per pianoforte, violino, violoncello ed orchestra, del quale terminai la composizione in settembre a Siena e la strumentazione il mese seguente a Roma. Il lavoro ebbe la sua prima esecuzione il 17 novembre di quell'anno alla *Staatsoper* di Berlino, eseguito dal nostro trio e diretto (in modo magistrale) da Erich Kleiber.

L'associazione del trio coll'orchestra rappresenta certamente uno dei problemi fonici più seri e difficili che possa affrontare un compositore, tanto è vero che l'unico precedente al mio tentativo era quello di Beethoven. Aggiungo subito però che nel mio concerto il problema dei rapporti fra trio ed orchestra è trattato in un modo totalmente diverso da quello di Beethoven. Mentre in quel *Tripel Konzert* Beethoven ha voluto deliberatamente affidare ad ognuno dei tre strumenti una funzione spiccatamente bravuristica e brillante, nel concerto mio i tre strumenti solisti formano un piccolo blocco sonoro che si oppone alla massa orchestrale né più né meno come si opponeva nel vecchio concerto grosso il

concertino al *ripieno*. La forma del primo tempo ricorda (un'ultima volta nella produzione mia) quella bitematica beethoveniana, ma è totalmente rinnovata da un terzo tema che appare sin dall'inizio dell'introduzione e che si intreccia cogli altri nello svolgimento del discorso sinfonico. L'*adagio* rappresenta un tipo di tempo centrale senza precedenti negli altri miei lavori per la sua grande serenità e la sua luminosa, dolce trasparenza, probabilmente dovuta all'influenza della natura senese ove venne composto. La *giga* finale ha qualche atteggiamento popolaresco, ma senza nessuna citazione folkloristica (dopo la *Giara* e la *Serenata*, come già dissi, non ho mai più ricorso all'espediente [sempre alquanto facile] di inserire melodie popolari in una musica « dotta »). Il lavoro mi pare oggi ancora uno dei miei migliori, e può esserne una valida prova il vivo successo che questo *Concerto* ha incontrato sino ad oggi in tutta Europa e nelle due Americhe.

Nella medesima estate 1933, venne fondata la *Accademia Musicale Chigiana*, nella quale fui chiamato dapprima ad insegnare il pianoforte e più tardi anche la direzione orchestrale. La bellezza delle città, la magnificenza del palazzo ancestrale, nel quale il conte Guido Chigi-Saracini volle, con gesto munifico e degno del suo grande mecenatismo, ospitare la scuola, la qualità dei maestri infine ed il loro alto senso di dovere artistico e nazionale: sono queste le ragioni per le quali tale fondazione ha in breve volgere di anni acquistato una

rinomanza mondiale e raggiunto un primato invidiabile nelle scuole musicali private del nostro Paese.

Nel marzo del 1934, il *National Theater* di Mannheim dava la prima rappresentazione in lingua tedesca della *Donna serpente*. L'opera ebbe lietissimo esito e numerose repliche. Venne diretta in modo magistrale dal giovane direttore Philipp Wüst e messa in scena con infinita arte.

Nell'aprile del medesimo anno, l'Italia ospitava per la terza volta il festival della « S. I. M. C. », e questa volta a Firenze. Siccome la sezione italiana poteva questa volta godere di maggior « voce in capitolo », così avevo influito sulla giurìa in modo da tentare di ritornare — almeno per questa volta — al tipo dei primi programmi comprendenti nomi di grandi personalità, e riducendo alquanto i troppi nomi di giovani (e nemmeno llustri) ignoti. Si formò così un insieme di programmi love figuravano Ravel, Berg, Honegger, Markevitch, Bartòk, Malipiero, Pizzetti, Alfano, ecc. Per la prima volta, apparve in quei programmi il nome di Luigi Dallapiccola, che avevo da poco tempo conosciuto, ma nel quale avevo subito individuato una personalità di primissimo ordine. Le tre serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, la *Musica per tre pianoforti*, la *Rapsodia sulla morte del Conte Orlando*, l'opera infine *Volo di notte* sono frutti di una fra le più ricche fantasie che conti oggi la musica non solamente nazio-

nale, ma dell'intera Europa. Più sensibile di Petrassi agli insegnamenti di Schönberg e soprattutto di Berg, Dallapiccola non è però meno italiano del suo giovane compagno romano, e rappresenta accanto a quello una delle maggiori energie sulle quali possa fare affidamento il nostro immediato avvenire musicale.

Nell'estate del medesimo anno, giunse un giorno un cablo di Mrs Coolidge, la quale invitava il « trio » a dare per sei settimane concerti agli Stati Uniti nelle varie sue organizzazioni. Dopo tanti altri, era questo un nuovo gesto munifico di quella nobilissima donna, che rappresentava per lei una spesa non inferiore ad 80.000 lire. Naturalmente accettammo con entusiasmo e ci imbarcammo sul *Conte di Savoia* ai primi di settembre. Giunti a New York, ci recammo subito a Pittsfield, piccola cittadina nelle vicinanze della quale aveva luogo il *Berkshire Mountain Festival* al quale dovevamo partecipare. Questo festival si inaugurò per la prima volta nel settembre del 1918 nella medesima località e si è regolarmente ripetuto ogni autunno. Ragioni anzitutto sentimentali fecero scegliere questo paese a Mrs Coolidge: fu infatti a Pittsfield che essa trascorse i primi anni del suo matrimonio, conservando sempre un profondo attaccamento per questa cittadina. Altre ragioni poi, di ordine naturistico ed estetico, la decisero a trovare nei dintorni della città e nelle montagne dette *Berkshire*, un luogo adatto per il suo progetto artistico. Questo festival ha dunque sede in una località distante circa dieci chilometri

rinomanza mondiale e raggiunto un primato invidiabile nelle scuole musicali private del nostro Paese.

Nel marzo del 1934, il *National Theater* di Mannheim dava la prima rappresentazione in lingua tedesca della *Donna serpente*. L'opera ebbe lietissimo esito e numerose repliche. Venne diretta in modo magistrale dal giovane direttore Philipp Wüst e messa in scena con infinita arte.

Nell'aprile del medesimo anno, l'Italia ospitava per la terza volta il festival della « S. I. M. C. », e questa volta a Firenze. Siccome la sezione italiana poteva questa volta godere di maggior « voce in capitolo », così avevo influito sulla giurìa in modo da tentare di ritornare — almeno per questa volta — al tipo dei primi programmi comprendenti nomi di grandi personalità, e riducendo alquanto i troppi nomi di giovani (e nemmeno illustri) ignoti. Si formò così un insieme di programmi dove figuravano Ravel, Berg, Honegger, Markevitch, Bartòk, Malipiero, Pizzetti, Alfano, ecc. Per la prima volta, apparve in quei programmi il nome di Luigi Dallapiccola, che avevo da poco tempo conosciuto, ma nel quale avevo subito individuato una personalità di primissimo ordine. Le tre serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, la *Musica per tre pianoforti*, la *Rapsodia sulla morte del Conte Orlando*, l'opera infine *Volo di notte* sono frutti di una fra le più ricche fantasie che conti oggi la musica non solamente nazio-

nale, ma dell'intera Europa. Più sensibile di Petrassi agli insegnamenti di Schönberg e soprattutto di Berg, Dallapiccola non è però meno italiano del suo giovane compagno romano, e rappresenta accanto a quello una delle maggiori energie sulle quali possa fare affidamento il nostro immediato avvenire musicale.

Nell'estate del medesimo anno, giunse un giorno un cablo di Mrs Coolidge, la quale invitava il « trio » a dare per sei settimane concerti agli Stati Uniti nelle varie sue organizzazioni. Dopo tanti altri, era questo un nuovo gesto munifico di quella nobilissima donna, che rappresentava per lei una spesa non inferiore ad 80.000 lire. Naturalmente accettammo con entusiasmo e ci imbarcammo sul *Conte di Savoia* ai primi di settembre. Giunti a New York, ci recammo subito a Pittsfield, piccola cittadina nelle vicinanze della quale aveva luogo il *Berkshire Mountain Festival* al quale dovevamo partecipare. Questo festival si inaugurò per la prima volta nel settembre del 1918 nella medesima località e si è regolarmente ripetuto ogni autunno. Ragioni anzitutto sentimentali fecero scegliere questo paese a Mrs Coolidge: fu infatti a Pittsfield che essa trascorse i primi anni del suo matrimonio, conservando sempre un profondo attaccamento per questa cittadina. Altre ragioni poi, di ordine naturistico ed estetico, la decisero a trovare nei dintorni della città e nelle montagne dette *Berkshire*, un luogo adatto per il suo progetto artistico. Questo festival ha dunque sede in una località distante circa dieci chilometri

da Pittsfield, in piena montagna (senza grandi altezze però). In mezzo ad un anfiteatro di monti, Mrs Coolidge ha fatto costruire una specie di cappella semplicissima, tutta di legno, che potrebbe sembrare una chiesa protestante, ma che — per un miracolo dovuto senza dubbio allo spirito della fondatrice — non ha menomamente l'aspetto rigido e luterano di quei lugubri tempii. In questa cappella, dove nulla distrae l'ascoltatore dalla più profonda comunione coll'arte dei suoni, si svolgono i concerti, che sono regolarmente affidati ad artisti americani ed europei di eccezionale valore. Il programma del festival comprende musica passata e contemporanea. Il pubblico è lui pure di una qualità eccezionale e raccoglie amatori venuti da tutte le parti degli Stati Uniti ed anche dall'Europa, musicisti idem, ed infine la parte migliore della critica americana.

Non credo che esista al mondo un luogo dove si possa udire la musica da camera in simili condizioni di esecuzione, di pubblico e circondati da una natura così bella. Questa compenetrazione quasi religiosa fra musica e natura è una idea che sola poteva venire in mente ad una donna così artista, così generosa, così nobile spiritualmente come Mrs Coolidge. Ed invero il nostro « trio » non poteva sognare una presentazione più bella in America. Da cinque anni non ero ritornato agli Stati Uniti, e mi vennero fatte grandi accoglienze ed infinite feste.

Rimanemmo in America circa sei settimane, dando concerti per Mrs Coolidge a Boston, Chicago, Newha-

ven, Providence, ecc. Alla fine ci trasferimmo a Washington dove essa possiede un appartamento. Si faceva continuamente musica per lei, ma si andava anche molto al music-hall, al varietà ed al cinematografo.

Approfittai del mio soggiorno a Washington per effettuare un'indagine che da tanti anni mi stava a cuore e che non avevo mai potuto mandare a termine. Da lungo tempo, mi interessavo alla misteriosa sorte delle grandi *sinfonie* di Muzio Clementi, delle quali sapevo esistere alcuni manoscritti autografi alla *Library of Congress* di quella città, preziosi cimeli acquistati dal Dott. Carl Engel a Londra nel 1917 e trasportati in quella splendida biblioteca. Non starò qui a fare la cronaca del mio paziente lavoro alla *Library*, lavoro che fu coronato da un pieno successo, poiché mi fu possibile di ricostruire nella loro originale integrità due di quelle bellissime sinfonie, pubblicate poi da Ricordi ed ovunque eseguite. Mi fu prezioso aiuto il giovane bibliotecario della *Library*, il dott. Oliver Strunk, la cui erudizione e memoria sono davvero senza limiti e che mi permise di riuscire a sapere su quelle sinfonie tutto quanto era possibile conoscere.

La sezione musicale della *Library of Congress* è veramente imponente, e — sebbene fondata da meno di quarant'anni — comprende oggi circa 1.500.000 numeri di catalogo. Sarebbe augurabile che qualche italiano potesse un giorno rimanere sul posto alcuni mesi a farvi opportune ricerche sulla ricchissima parte nostra in quella raccolta. Vi è una collezione enorme di musiche set-

tecentesche (fra le quali quasi tutto Boccherini) che racchiude certamente numerosi tesori.

La cortesia che regna in quella biblioteca è veramente somma, cortesia che giunge sino ad assumere forme di vera e propria signorilità. Basti il dire che il Dott. Strunk mi fece *dono* di un materiale fotografico (Clementi, Vivaldi, Sammartini, Giardini, ecc.) per un valore di oltre 4.000 lire.

Il 30 ottobre, due giorni prima del nostro imbarco per l'Europa, fummo invitati a dare un concerto di addio nella magnifica sala di concerti della *Library of Congress* (mi pare di aver già detto che questa sala è un dono di Mrs Coolidge). Durante il concerto, mi venne solennemente conferita da Mrs Coolidge alla presenza del nostro Ambasciatore Rosso, la medaglia annuale da essa istituita *for eminent services to chamber music,* medaglia il cui conferimento avviene sempre durante quel concerto che ha luogo nella data anniversaria della nascita della fondatrice. La consegna fu accompagnata da un discorso veramente commovente di Mrs Coolidge, ed il concerto finì tra grandi acclamazioni.

La sera dopo, fummo alla « Casa Bianca » a far musica per il Presidente Roosevelt, che è persona molto sorridente ed affabile. Il concerto fu preceduto da una cena di quaranta coperti. Da parecchi mesi la famigerata e grottesca legge detta della *prohibition* era stata ovunque abrogata. Ma siccome un ultimo Stato non aveva

ancora dato la sua adesione al ritorno dell'alcool, così avvenne che quella sera si bevette ancora la consueta acqua ghiacciata. Un tentativo tuttavia per tirare su l'allegria ebbe luogo alla fine del pranzo, quando venne servita dell'acqua *Apollinaris* al posto del tuttora proibito spumante.

Il programma del concerto aveva dato luogo a qualche discussione fra me e la segreteria della Presidenza. La segretaria colla quale telefonavo, mi faceva rilevare la opportunità di un programma di non troppo difficile comprensione. Siccome insistevo per un trio di Beethoven, la segretaria mi disse: « ma come è la musica di Beethoven? ». Infine il programma venne concretato ed eseguito con grande soddisfazione del Presidente e dei suoi invitati.

L'anno si terminò con numerosi concerti di direzione e di trio in Germania, Olanda, Inghilterra e Svizzera.

Ai primi di febbraio 1935, fui invitato per la seconda volta nell' U. R. S. S. per un giro di concerti sinfonici da dirigere a Mosca, Leningrado e Karkof. Il viaggio durò sei settimane e fu molto interessante. Il paese era alquanto migliorato nell'aspetto, la gente meno stracciona e l'animazione assai più grande. Mosca aveva ancora accentuato il suo carattere nord-americano. Leningrado aveva enormemente ripreso dal mio precedente viaggio e non aveva più quell'aspetto squallido e deso-

lato. Karkof per contro era meno brillante e pareva piena di gente affamata. Frotte di ragazzi attendevano mia moglie all'uscita dal *Torgsin* (negozio dove non si poteva comprare che con valuta straniera) per rubarle di mano, mediante fulminee mosse da piccoli *gangsters*, i suoi acquisti. A tarda sera poi, vedemmo più volte altri ragazzi — probabilmente orfani abbandonati — scendere furtivamente nelle fogne per ripararsi contro il freddo. La vita per gli stranieri (ferrovie, alberghi, ecc.) era rimasta quella di nove anni prima. Vi era però, per gli artisti stranieri, il peggioramento che i concerti nel 1925 venivano pagati in dollari ed ora invece in rublicarta (salvo il viaggio in territorio estero) che occorreva spendere sul posto. Questa volta lavorai colla nuova orchestra della radio di Mosca, che era ottima, ancorché composta prevalentemente di elementi giovani che non vevano ancora grande esperienza della tecnica orche- :ale. Ad ogni modo, i quattro concerti di Mosca onsacrati esclusivamente alla musica italiana) andarono holto bene ed ebbero un successo clamoroso. Parimenti i tre di Leningrado, che feci colla *Orchestra Filarmonica*, più agguerrita di quella moscovita, ma per contro alquanto invecchiata in certi suoi elementi. L'orchestra di Karkof era mediocrissima ed il concerto ebbe luogo in una specie di teatro-circo ove durante le prove scorrazzavano allegramente enormi topi.

Durante le sei settimane sovietiche, fummo molto a teatro. La vita teatrale è formidabilmente intensa in Russia sovietica, ed i teatri non bastano ogni sera, per

quanto i posti siano piuttosto cari, a contenere quella enorme folla assetata di distrazione. È una folla quasi esclusivamente composta di giovani (non bisogna dimenticare che nell' U. R. S. S. i vecchi sono rari anche perché erano i peggiori nemici del regime e che questi ebbe cura di liquidare amorosamente e sollecitamente quei residui zaristi), la quale tuttavia sembra dotata di assai maggiore entusiasmo che non di senso critico. Mi è apparso che quel pubblico applaudisse tutto al medesimo modo, e colla medesima giovanile freschezza. Ad ogni modo, beato quel pubblico che ha ancora un'anima vergine e che può godere così fortemente davanti ad una forma di arte nuova per lui!

È nota a tutti la mirabile perfezione raggiunta dai russi nell'arte scenotecnica, perfezione che è probabilmente unica al mondo. Ogni spettacolo viene provato per un anno, talvolta più, ed è facile allora immaginare a quale accuratezza esso possa giungere.

L'*Opera* di Mosca (*Bolscioi*) è un teatro a carattere ufficiale, dove assistemmo ad una rappresentazione del *Boris Godunof* invero mediocrissima. La serata aveva luogo in onore dei partecipanti al Congresso dei Sovieti, che si teneva in quei giorni nella capitale, dimodoché la sala era interamente occupata da tipi asiatici inverosimili, uomini kirghizi col *caftan* sul capo e donne quasi cinesi col fazzoletto attorno alla testa. Mia moglie, alla quale una segretaria della Radio aveva dato l'incauto consiglio di vestirsi « da sera » e che aveva quindi messo un abito parigino scollato, suscitò una tale pazza, sconve-

niente ilarità presso quel pubblico, da dover rinunciare a passeggiare nei corridoi dal secondo atto in poi.

Al Teatro *Dantchenko* udimmo parecchie opere. Una di quelle fu la *Traviata*, della quale la musica era rimasta intatta, ma il libretto rifatto secondo i principi ideologici del regime. In questo nuovo libretto Violetta è una povera contadinella che si reca alla città e diviene vittima della società borghese-capitalista. Naturalmente, nella nuova trama, si era trovato modo di inserire i soliti violenti attacchi, le consuete immancabili monotone derisioni verso la religione, la monarchia, l'aristocrazia, la borghesia, ed il clero, forma di propaganda politica che, esercitata su gente occidentale, raggiungerebbe l'effetto opposto. Alcune sere dopo, potei conoscere l'opera di Dimitri Sciostakovitch: *Lady Macbeth di Mzensk, ovvero Caterina Ismailova* che è un lavoro di grande interesse. Il libretto è un dramma a fosche tinte, ma però assai vivo e ben costruito. La musica, come tutta quella di quel giovane autore, è molto eterogenea e non rivela mai una qualsiasi preoccupazione stilistica, ma è tuttavia piena di trovate e regge costantemente l'interesse, anche se talvolta appaia di uno spirito sarcastico, corrosivo e scanzonato alquanto superato per noialtri europei. *Lady Machbeth* aveva già avuto oltre quaranta rappresentazioni al *Dantchenko*, che erano state altrettanti « esauriti » (anche a non essere bolscevichi, confessiamo che suscita una certa invidia il vedere un paese dove un melodramma moderno può fare quaranta « esauriti », e che sarebbe una gran bella cosa se qualche altra

nazione seguisse quell'esempio), ed il consenso pubblico era quindi vasto ed innegabile. L'anno dopo però, e più precisamente nel gennaio 1936, l'opera veniva improvvisamente posta al bando in seguito ad un aspro articolo apparso sulla *Pravda*, l'organo centrale del Partito Comunista, articolo nel quale si condannava senza pietà il lavoro, affermando che *Caterina Ismailova* era una opera anti-melodica, di un modernismo completamente asservito all'estetismo borghese occidentale, piena d'una musica dissonante, nevrastenica e perversa, una creazione insomma da proibirsi d'urgenza nell'interesse superiore del proletariato. Si potrebbe osservare la stranezza del fatto che siano occorsi due anni di continuo successo di quell'opera per determinare i Sovieti ad accorgersi che *Lady Macbeth* costituiva un pericolo nazionale. Ma è facile indovinare il vero fondo della faccenda, una camorra cioè organizzata da quei colleghi di Sciostakovitch meno fortunati di lui, camorra che per mezzo del Partito Comunista doveva riuscire a ridurre al silenzio il compositore sovietico più interessante. Poche settimane dopo del resto, un'altra camorra otteneva di far espellere dall'*Unione dei Compositori Sovietici* (condannandolo alla fame) un altro compositore reo pure di aver più ingegno dei suoi compagni: Alessandro Mossolof, l'autore della ben nota *Fonderia di acciaio*. Il pretesto per liquidare Mossolof fu tuttavia diverso: si disse che egli beveva troppo e che conduceva una vita indegna di un compositore sovietico. Bisogna aggiungere però, che l'ostracismo contro Sciostakovitch durò un anno solo e

che si dovette riammetterlo in circolazione di fronte al ridicolo della cosa. È assai interessante il vedere che quando si tratta di combattere l'arte contemporanea, il medesimo artista può venir condannato in un paese come borghese-occidentale ed in un altro invece come cultur-bolscevico.

Nel teatro di Meyerhold vedemmo una bellissima *Dame aux Camélias*, nella quale però Marguerite Gauthier si avvelenava alla fine anziché morire di petto. Al teatro di Tairoff si dava un curiosissimo spettacolo, chiamato *Le notti egiziane*, che era in sostanza una storia di Cleopatra, ottenuta con un atto di Bernard Shaw, una declamazione centrale di Pouchkin ed infine tre atti dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. Era probabilmente una gran ventura il non capire le parole, perché quell'inverosimile zibaldone doveva essere una gran birbonata poetica. Ma quanto avveniva sulla scena era veramente straordinario, ed è rimasto nel mio ricordo come uno fra i maggiori sforzi scenotecnici che abbia mai ammirato in vita mia. La parte romana sopratutto era splendida di monumentalità e di ricchezza imperiale ottenuta con mezzi semplicissimi. Fra quelle quaranta scene, ve ne era una veramente meravigliosa: quella che evocava un arrembaggio fra due galere, che si svolgeva nell'oscurità quasi totale, con una massa di fili tesi trasversalmente davanti alla scena che simulavano una pioggia torrenziale e due sagome di navi nere su un debole chiarore di fondo, sulle quali si intravedevano ritti alcuni guerrieri. Era una scena brevissima ma di una

Mosca, 1935.

Колонный Зал Дома Союзов

6

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

ОРКЕСТРА ВСЕСОЮЗНОГО РАДИОКОМИТЕТА

АЛЬФРЕДО

КАЗЕЛЛА

РИМ

Начало в 8 30 веч.

Март 1935 г.

enorme potenza drammatica, che potrebbe servire di argomento di meditazione a coloro i quali credono oggi ancora che per raggiungere la catarsi drammatica siano necessarie almeno cinquecento persone in scena.

A Leningrado, assistemmo a due eccellenti rappresentazioni di opera di Ciakowski: *Eugenio Oneghin* e la *Dama di picche*, che si davano alla Piccola Opera di Stato dirette da Samossud, l'unico direttore di reale valore che ci fosse allora in U. R. S. S. La *Dama di picche* era meravigliosamente inscenata da Meyerhold. Sono opere senza grande profondità, ma molto piacevoli e che meriterebbero di essere maggiormente conosciute in Italia.

Gli altri spettacoli ai quali assistemmo tanto a Mosca quanto a Leningrado, erano sempre drammoni rivoluzionari e sociali di propaganda sovietica, di cui il solo evidente interesse era sempre l'interpretazione e la regìa, ma che non avevano certamente nessun valore artistico. Uno fra quelli era particolarmente tipico: *Aristocratici*, che si rappresentava in un teatro la cui scena era come in Estremo-Oriente costituita da una vasta piattaforma quadrata attorno alla quale stava il pubblico. L'argomento di questo dramma era la nota storia di una diga che fu interamente costruita anni fa da condannati politici, in maggior parte aristocratici ed intellettuali antisovietici, sotto la sorveglianza paterna della *Ghepeù*. Inutile il dire che gli agenti della Ghepeù figuravano in questo dramma come altrettanti angeli di bontà e che alla fine tutti quei condannati intonavano un coro in

onore di Stalin e del paradiso marxista. Si tratta insomma di un genere di produzione che non si può in nessun caso chiamare arte, ma che ha numerosi precedenti nei tempi della Rivoluzione Francese.

Nel giugno di quel 1935, il mio concerto per trio ed orchestra, che eseguivamo al *Duse* di Bologna e che era magistralmente diretto da Issay Dobrowen, fu accolto da una indecente dimostrazione organizzata da elementi locali a me ben noti. Articoli non meno ingiuriosi seguirono l'indomani il nobile « fattaccio » che non aveva in sé grandé importanza, avendo ormai il lavoro ottenuto in troppe città un successo incontrastato perché l'opinione dei bolognesi potesse aver un peso qualsiasi, ma piuttosto valeva come sintomo di una nuova campagna contro la mia persona e la mia arte che stava già maturando da parecchio tempo in Italia.

L'estate di quell'anno — trascorsa in una bellissima villa patrizia vicino a Siena — fu particolarmente feconda per la composizione. Terminai infatti il *concerto* per violoncello ed orchestra, un problema che mi interessava da anni, e per la soluzione del quale ero eccezionalmente preparato dal fatto di appartenere ad una stirpe di violoncellisti (ed anche di aver studiato lo strumento parecchi anni quando ero ragazzo). L'equilibrio fonico tra violoncello ed orchestra è una delle maggiori preoccupazioni che possano presentarsi ad un compositore, tanto è vero che fra i concerti del genere l'unico

forse che sia perfettamente strumentato è quello (bruttissimo) di Saint-Saëns. Credo di aver risolto il problema in modo soddisfacente, anche per il fatto che l'orchestra non comprende, oltre agli otto strumentini classici e a due corni che una sola tromba ed un unico trombone. La forma del primo tempo comprende una parvenza di secondo tema, ridotto però a termini ancora più esigui di quelli del primo tempo del concerto per trio ed orchestra. L'*aria* centrale mi pare una fra le mie migliori melodie, ed il finale merita il nome che gli affibbiai in una intervista, di « *volo del calabrone* perfezionato ».

Oltre al *concerto* per cello, terminai la revisione delle due sinfonie di Clementi riportate da Washington, una delle quali avevo dovuto in parte rifare sui documenti fotografici. E portai a compimento un altro lavoro al quale pensavo sin da dieci anni: la trascrizione per grande orchestra della *Ciaccona* per violino di Bach, trascrizione che credo rappresenti un tipo di « interpretazione orchestrale » basato su principi assai differenti da quelli ai quali si erano sino allora attenuti i precedenti tentativi del genere. In questa trascrizione vi è indubbiamente una grande parte di fantasia inventiva, ed anche una forte dose di audacia, dato che non si tratta semplicemente di trasportare in orchestra l'originale violinistico di Bach ma anche e soprattutto di portare alla luce tutto quel vasto substrato polifonico e contrappuntistico che è contenuto allo stato latente in quel prodigioso originale. La versione orchestrale che ne è risultata è quindi anzitutto un atto di amore e di vene-

razione verso l'arte del *Cantor*, ma è anche — nel quadro di quel lavoro — una affermazione di principi personali ed una applicazione di una tecnica orchestrale ormai giunta alla sua completa fisionomia e maturità. È un lavoro essenzialmente anti-archeologico, talvolta anche alquanto polemico. E per tanto può essere tanto ammirato quanto vilipeso. Ma, in questo come in altri analoghi casi, la mia coscienza di artista, e soprattutto di umile discepolo di Bach, è perfettamente tranquilla e tetragona ad ogni affrettata critica.

Il 2 ottobre pomeriggio, le sirene radunarono tutta la nazione ad ascoltare la voce del Duce che chiamava l'Italia alla sua grande gesta africana. In quella antica piazza senese, così ricca di arte e di storia, questa adunata di popolo, sembrava una prodigiosa, ingigantita evocazione dei « Comuni » ed era particolarmente impressionante udire la grande voce del Capo degli Italiani come se scendesse dall'alto del Palazzo pubblico. La notte scesa durante l'orazione rese incomparabilmente solenne quella storica ora.

Ai primi di gennaio 1936, il nostro trio si recò agli Stati Uniti per un giro di circa trenta concerti, i quali ebbero pieno successo. Suonammo anche colle orchestre di Chicago e di Boston. Quest'ultima, diretta da Kussewitski, diede una esecuzione prodigiosa del mio *concerto* per trio ed orchestra, che ci parve di udire per

la prima volta, tale era la perfezione virtuosistica dell'interpretazione.

Tornammo dagli Stati Uniti alla fine di marzo.

La mattina del 18 aprile, una telefonata dalla « Cammilluccia » ci apprese che Ottorino Respighi era morto nella notte. Ci recammo subito a visitare la salma, che riposava nello studio. Mi colpì l'espressione amara che aveva conservato il viso, una espressione senza pace e senza quella serenità che normalmente la liberazione suprema conferisce a tutti i volti. Per quanto negli ultimi anni Respighi avesse purtroppo assunto verso di me e verso la mia arte un atteggiamento di aperta ostilità, ed avesse continuamente tentato di nuocere tanto a me quanto ai miei discepoli con mezzi non sempre leali né simpatici, tuttavia posso dichiarare che di fronte alla sua salma il mio solo sentimento fu quello del perdono e del più sincero dolore nel vedere prematuramente stroncata un'esistenza così felice ed operosa. Una volta di più ripensai a quei lontani anni della fondazione della « Società Nazionale di Musica », quando i miei coetanei formavano veramente con me un fronte unico dell'intelligenza contro la mediocrità e che un fraterno sentimento ci univa tutti in una magnifica comunione di spiriti.

Accanto al suo grandissimo (e ben meritato) successo, non hanno mancato all'opera di Respighi critiche acerbe. Non è forse ancora giunta l'ora di valutare con tutta la serenità augurabile la sua personalità di artista. Ma, se anche la via da lui percorsa doveva fatalmente

creare quel distacco fra noi due, nondimeno io ritengo che per procedere ad una giusta valutazione della posizione artistica di Respighi occorra anzitutto non dimenticare che il suo punto di partenza fu quello medesimo di tutta la nostra generazione: la necessità di uscire al più presto dall'atmosfera ormai superata ed isterilita del verismo, dell'arte cioè della generazione precedente la nostra. Per reagire contro il verismo, la unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall'impressionismo. Ed in questo, Respighi fu con noi tutti. Ma gli mancò ad un dato momento il coraggio di andare avanti su quella via, la quale doveva portare — ed infatti portò — ad una totale reazione contro l'impressionismo. In questo nuovo travaglio di carattere essenzialmente architettonico e costruttivo, Respighi si trovò distanziato. Da una parte, se egli aveva magnifiche doti di colorista e di « immaginista », non altrettanto cospicue erano le sue qualità di costruttore, e la forma fu sempre il suo lato più debole. D'altra parte, vi erano in lui due nature: una sensibilità sinceramente orientata verso il modernismo e specialmente verso la novità degli impasti timbrici, sensibilità che è già palese in lavori giovanili quali *Semirâma* e che avrebbe potuto portarlo molto lontano se egli non avesse avuto in sé una seconda natura, che purtroppo ebbe il sopravvento sull'altra: quella dell'amore al quieto vivere, pigrizia spirituale che lo portò a comodamente adagiarsi sulle posizioni del successo, impedendogli di superare l'impressionismo franco-russo dal quale era partito e che rimase sempre

— assieme con un certo carattere romantico alquanto intedescato che egli aveva ereditato dal suo maestro Martucci e dal quale egli non ebbe la forza di liberarsi — la base della sua arte. Ma queste osservazioni — se possono forse diminuire il valore storico della figura di Respighi — non tolgono nulla alla sua altissima virtuosità di orchestratore e di colorista, e nemmeno intaccano il lato morale della sua personalità artistica, che fu sempre quella di un uomo che amava profondamente la sua arte e che anche ebbe il raro merito di parlare poco e di lavorare moltissimo.

Nel medesimo mese ebbe luogo a Barcellona il quattordicesimo festival della « S. I. M. C. », al quale però questa volta l'Italia non prendeva parte in conseguenza delle famose « sanzioni » ginevrine.

Essendo stato nuovamente invitato a partecipare al festival di Venezia nel veniente settembre, cominciai la composizione di un vasto trittico per pianoforte, che intitolai *Sinfonia, arioso e toccata.*

Una mattina di giugno, Mario Labroca (che era stato nominato da poco sovrintendente del *Teatro Comunale* di Firenze) capitò da me e mi chiese se avrei accettato di scrivere un atto per il prossimo *Maggio Fiorentino.* La proposta — della quale mi sentivo molto onorato ma di cui misuravo anche l'alta responsabilità — fu ac-

colta, e pensai subito di chiedere a Corrado Pavolini — che già così efficacemente mi aveva aiutato per *La favola di Orfeo* — di fare questa volta veramente il « librettista », o meglio di essere il poeta del musicista. Dopo non poche ricerche (si pensò in un primo tempo al bellissimo *Nembo* di Bontempelli), Pavolini si ricordò di un racconto che gli aveva fatto suo fratello Alessandro ritornato dall'Etiopia, narrazione che si riferiva ad una impressione avuta durante un volo sul deserto dell'Ogaden, e nacque così l'idea della trama del *Deserto tentato*. Un mistero cioè a carattere prevalentemente religioso e guerriero, nel quale si evocassero le voci astratte di una natura vergine, ansiosa di essere fecondata dalla civiltà umana, l'intervento di un gruppo di aviatori scesi dal cielo in quell'orrido deserto, quasi novelli Argonauti, la loro lotta contro le forze oscure della barbarie e le insidie di quella natura, la pace infine e la trasformazione delle colossali ambe in giganteschе costruzioni umane. Il poema di Pavolini era dunque un atto di fede nella possibilità di un futuro rinnovamento del melodramma nel senso di avvicinarlo nuovamente al suo punto di partenza, le *sacre rappresentazioni* cioè e gli antichi *misteri*, rinnovandolo però col soffio della più attuale modernità. Mentre mandavo avanti il trittico per Venezia, cominciai ad abbozzare anche la musica per questo dramma che mi appassionava, e che potevo affrontare ormai colla esperienza di due precedenti lavori lirici.

rest, San Remo, ecc. Intanto la composizione del *Deserto tentato* procedeva felicemente.

Il 12 febbraio 1937, l'opera fu terminata a Roma. Si entrò subito nella fase della realizzazione scenica. Scenografo fu Gianni Vagnetti, il quale fu un collaboratore di rara intelligenza e sensibilità e disegnò una bellissima scena. Il direttore d'orchestra venne scelto nella persona di Antonio Guarnieri, il quale si appassionò per il lavoro e lo curò e diresse col meglio della sua grande arte. Non altrettanto felice fu purtroppo la scelta del regista, il Dott. Lothar Wallerstein di Vienna, tecnico indubbiamente di enorme abilità, ma al quale sfuggì totalmente la profonda sottile poesia del testo di Corrado Pavolini; e che orientò il suo lavoro in un senso diametralmente opposto a quello del poeta e del musicista. La sua mancanza di comprensione fu ancora aggravata dalla mancanza di coscienza della coreografa viennese Walmann, incaricata di mettere in scena la grande battaglia centrale fra aviatori e indigeni e che tre giorni prima della prova generale non aveva ancora letta la musica. Si giunse così ad un risultato finale assai eterogeneo, dove, accanto ad una interpretazione musicale di prim'ordine, vi era una regìa verista ed oleografica ed una parte mimica improvvisata bruttissima. In questo risultato non vi era colpa di nessuno, tanto meno di Labroca, il quale non aveva certo lesinato sui mezzi, chiamando a collaborare assieme quegli uomini che poteva in perfetta buona fede ritenere idonei a raggiungere

lo scopo. Nessuno avrebbe potuto prevedere che a quella musica si sarebbe sovrapposto uno spettacolo scenico in così stridente contraddizione collo spirito profondamente italiano che aveva ispirato tanto il poeta quanto il compositore e lo scenografo.

La prima rappresentazione, ebbe luogo la sera del 19 maggio 1937 davanti ad una sala imponente. L'opera fu ascoltata colla massima attenzione. Alla fine vi fu un certo disorientamento nel pubblico, assai più che una vera e propria reazione. I dissensi furono pochi e gli applausi prevalsero facilmente. La critica fu in parte deferente, in parte bestialmente ostile (1) specialmente il solito Incagliati il quale mandò al *Messaggero* di Roma un articolo il quale fece credere nella capitale che l'opera avesse riportato un fiasco clamoroso. La seconda rappresentazione si svolse invece (analogamente a quanto era accaduto per *La donna serpente*) in un'atmosfera molto calma. Partito Wallerstein, avevamo lavorato con Pavolini ed il regista Pacini a migliorare lo spettacolo per quanto era possibile. Vennero così modificate le luci e soppresse, nell'ultima scena, certe donne vestite colore arancio che parevano le celebri figure che si vedono sui

(1) A documentazione dei poco edificanti costumi del nostro giornalismo nei riguardi di certa arte contemporanea nazionale, è interessante il ricordare che *La Nazione* di Firenze pubblicò la mattina stessa dell'andata in scena dell'opera un articoletto nel quale i due autori del *Deserto tentato* venivano anticipatamente posti in luce poco simpatica e completamente travisate certe loro dichiarazioni fatte alcuni giorni prima, in modo da creare attorno all'opera la maggior diffidenza possibile.

fogli da cento. Quella seconda rappresentazione ebbe lieto esito e non incontrò l'ombra di contrasto. Qualche altra rappresentazione avrebbe definitivamente salvato il lavoro, ma purtroppo le solite necessità del cartellone fisso determinarono la scomparsa del *Deserto* dopo quella seconda sera.

Può darsi che il *Deserto* non sia un vero lavoro teatrale (del resto ne avevamo tutti alquanto l'impressione sin dall'inizio del lavoro di realizzazione scenica, Labroca per primo), o per lo meno che necessiti una regìa veramente eccezionale di fantasia e di abilità. È certo che poema e musica bastano ampiamente a loro stessi e che la scena non appare sempre indispensabile. Il lavoro ha indubbiamente i caratteri di un vero e proprio oratorio laico, e ritengo che — ripreso più tardi sotto questa forma — possa avere una reale fortuna. Comunque, rileggendo a mente riposata quella musica, credo che il *Deserto* sia, dei miei tre lavori lirici, il migliore come contenuto musicale. Lele d'Amico ebbe, scrivendo sul *Deserto*, ad affacciare l'ipotesi che il suo autore, « così lungamente descritto e diffamato come il campione della cosidetta *musica pura*, non solo abbia spesso avuto, da impegni descrittivi o psicologici, sollecitazioni utilissime a non cristallizzare il suo stile nell'astrazione e nella meccanicità; ma addirittura abbia dato, in queste occasioni, il meglio di sé ». Ipotesi che è perfettamente plausibile e alla quale evidentemente può conferire valore di realtà l'episodio (II nell'opera) dei proiettori che frugano il cielo e degli aeroplani che volano silenziosa-

mente come enormi uccelli notturni, specie di tragico *scherzo* il quale deve certamente la sua creazione alla ispirazione « extramusicale » del poema.

Nel giugno seguente, l'*Académie des Beaux-Arts* di Francia mi volle nominare suo membro straniero al posto lasciato vacante dalla morte di Alessandro Glazunoff. Per quanto non vada a caccia né di « poltrone » né di distinzioni ufficiali, non posso però nascondere l'alta soddisfazione che mi recò questo riconoscimento accordatomi da una fra le maggiori istituzioni culturali del mondo.

Nel settembre di quel medesimo 1937, doveva aver luogo il quinto « Festival di musica contemporanea » a Venezia. Questa volta la Presidenza della *Biennale* e la Direzione Generale del Teatro vollero affidare a me (assieme a Mario Corti) il compito di organizzare questa manifestazione. Colla preziosa collaborazione di Corti, riescii a mettere su un programma vivo ed attraente, nel quale avevo fatto il debito posto ad una figura storica della nostra arte che era stata ostinatamente eliminata nei festivals dal 1930 in poi, cioè Arnold Schönberg. Avevo avuto la fortuna di ottenere la collaborazione di Strawinski per dirigere la prima esecuzione assoluta del suo balletto *Jeux de cartes*. Accanto a lui, dirigevano altri insigni compositori, quali Milhaud e Markevitch. Vi era infine la prima esecuzione per l'Italia della meravigliosa *suite* di Bela Bartòk per archi, percussione, batteria, arpe e celeste. Avevo d'altra parte cercato di eli-

Biblioteca - Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini" - Lucca

minare per quanto possibile tutte quelle mediocrità che si erano infiltrate nei programmi durante la precedente organizzazione e che non avrebbero mai dovuto pervenire a cotanto onore. Era inevitabile che questo nuovo programma avesse a suscitare le ire di tutta la mediocrazia musicale italiana. Togliendo infatti pretesto da una innocente intervista da me concessa allà *Tribuna* nel giugno 1937, si scatenò nel *Messaggero* dapprima (dove l'inevitabile Incagliati pubblicò uno dopo l'altro sei ignobili articoli) ed altri giornali e riviste poi, una violenta campagna, la quale però non tolse nulla al grandissimo successo della manifestazione, che risultò indubbiamente assai vivace e completa e di un tono molto alto. Il grande successo del festival, anziché ridurre al silenzio gli avversari, non fece che accrescerne l'ostinazione, e così si entrò in una fase di polemiche profondamente dolorose e che non mi sarei mai attese nel mio paese ed all'età di 54 anni.

Nella primavera di quell'anno, avevo ricevuto un invito dal *Concertgebouw* di Amsterdam a scrivere un lavoro appositamente per la celebrazione del cinquantenario della fondazione di quella celebre orchestra. L'onorifico invito assumeva tanto maggior valore essendo io il solo compositore italiano chiamato a quella collaborazione. Pensai allora di scrivere un lavoro di vasto respiro, nel quale avrei « tirato le somme » di tutte le mie precedenti esperienze sinfoniche, e così cominciai il *Concerto* op. 61, al quale lavorai tutta l'estate a Siena.

Ho già detto poc'anzi che le polemiche causate dal festival di Venezia non ebbero tregua nemmeno dopo la manifestazione. Presero anzi una forma più subdola, perché si tentò di trasportare la discussione (dato e non concesso che tale potesse chiamarsi, poiché io non risposi mai a quel fuoco di fila di ingiurie e di basse diffamazioni) sul piano politico, rinnovando la vecchia manovra già inscenata ai tempi dell'*Elegia eroica* (durante la guerra cioè) la quale tendeva a porre la mia arte sotto accusa di anti-italianità e ad affermare l'azione corruttrice della mia attività di musicista sul gusto nazionale. Un doloroso incidente si ebbe al Congresso del « Sindacato Nazionale Musicisti » tenutosi a Cagliari nell'ottobre di quell'anno, quando un giovane musicista sardo, Ennio Porrino, discepolo del compianto Respighi, tenne un discorso che era un'aperta messa in accusa di tutto un gruppo di compositori italiani dei quali facevo parte. Questo attacco di Porrino mi addolorò tanto maggiormente in quanto che sino a quel giorno egli non aveva avuto da me — benché la sua tendenza non fosse quella che desidero veder seguire ad un giovane — altro che incoraggiamenti ed anche aiuti di vario genere. L'incidente ebbe vasta ripercussione ed attorno a Porrino — divenuto improvvisamente paladino della musica cosidetta « nazionale » — si raccolse una notevole quantità di modestissimi maestri: compositori falliti, operettisti, bandisti, persino direttori d'orchestra da cinematografo, i quali iniziarono contro di me una fierissima campagna diffamatoria che ebbe sede principale nel *Pèrseo* e nel

Tevere. La campagna sul *Pèrseo* venne affidata a Porrino e Della Porta, e quella sul *Tevere* a Francesco Santoliquido (del quale avevo avuto la dabbenaggine, qualche anno prima, di dirigere alcuni lavori sinfonici in America). Gli articoli di Santoliquido erano altamente esilaranti per il loro analfabetismo provinciale, e tentavano di sostenere che l'arte moderna era una invenzione giudaica e che quest'arte era stata introdotta in Italia da Casella, naturalmente corrotto dai semiti. Potrà sembrare stupefacente, fra pochi anni, che articoli di questo tipo abbiano potuto trovare accoglienza in giornali e riviste di una nazione di altissima civiltà culturale quale la nostra.

Accanto a queste abbiezioni, a questo malcostume del nostro mondo musicale, non mancavano però alte soddisfazioni all'estero. Il nuovo *Concerto*, da me diretto colla magnifica orchestra di Mengelberg ad Amsterdam ed all'Aja ai primi di dicembre ebbe un grande, sincero successo. Il lavoro rappresenta indubbiamente la mia affermazione più completa nel campo sinfonico, ed il raggiungimento di una meta stilistica e formale alla quale ho mirato sin dalla lontana *Italia*. Voglia Iddio che questa meta non sia ancora che una tappa verso qualcosa di meglio....

Un viaggio incantevole di sei settimane in Egitto, Grecia e Sicilia (nel gennaio-febbraio 1938), ebbe la virtù di far totalmente dimenticare tanto a me quanto a mia moglie, l'esistenza di un *Pèrseo* o quella di un

Santoliquido. Il rifugiarsi nella meravigliosa indifferenza della natura oppure nel più profondo dell'arte, rimane l'unica salvezza quando occorre dimenticare certi uomini e le loro azioni....

Il *Concerto* per orchestra venne diretto da Mengelberg all'*Adriano* il 20 aprile 1938, ed ebbe lietissimo esito malgrado un tentativo di « siluramento » nella seconda metà della *Passacaglia*. I quotidiani, ad eccezione di uno solo, furono ostilissimi e fecero del loro meglio per far credere che il successo fosse in realtà un fiasco. Tutti poi, come obbedendo ad una parola d'ordine, si affrettarono a rilevare il carattere, secondo loro, « internazionale » ed anti-italiano della composizione.

Nell'aprile ebbi l'onore di avere *La favola di Orfeo* inclusa nel festival organizzato a Stuttgart dal *Consiglio permanente per la cooperazione fra compositori* che presiede Riccardo Strauss. L'opera faceva serata col *Diavolo nel campanile* di Lualdi, ed il *Finto Arlecchino* di Malipiero. La *Favola* venne da me diretta. Le tre opere ebbero ottimo successo. La *Favola* ebbe una messinscena ed una esecuzione musicale di prim'ordine, quali il lavoro (ad eccezione del *Carlo Felice* di Genova) non aveva mai avuto in Italia. L'opera fu ripresa nel medesimo mese al *San Carlo* di Napoli, ma purtroppo in una edizione che non aveva nulla a che vedere con quelle di Stuttgart oppure di Genova.

Invitato nuovamente a partecipare al festival di Venezia, mi decisi questa volta ad affrontare un problema che per vent'anni avevo sempre respinto: quello della composizione di un *trio* per pianoforte, violino e violoncello. Può parere singolare che, con tanta esperienza di trio come quella che ho accumulato sin dall'infanzia, non avessi mai avuto il coraggio di tentare quella forma. È invero il trio un insieme fonico di eccezionale difficoltà, dovuta alla disparità di indole del pianoforte e degli archi. Nella *Sonata a tre* che scrissi per Venezia, e che terminai il 12 agosto di quest'anno (dopo appena sei settimane di lavoro), il problema sonoro venne risolto dando agli archi una funzione quasi esclusivamente lirica ed espressiva e lasciando invece al pianoforte un compito quasi puramente ritmico ed armonico. La forma continua e sviluppa quella degli ultimi lavori, forma essenzialmente costruttiva ed architettonica, basata sempre sulla logica interiore del discorso musicale. La *Sonata a tre*, eseguita per la prima volta il 12 settembre u. s. a Palazzo Giustiniani a Venezia, ebbe un successo incontrastato di pubblico ed anche — fatto senza precedenti in Italia — di critica. Si volle vedere in questo lavoro il migliore di tutta la mia produzione. Senza giungere a tanto, credo tuttavia che sia uno dei miei più importanti e che rappresenti un nuovo passo verso quella perfezione che — anche se è concesso a ben pochi uomini di raggiungere — deve nondimeno costituire l'obbiettivo finale di ogni artista.

Qui termina a tutt'oggi il racconto della mia vita di artista, vita già abbastanza lunga ed operosa per essere giunto il momento di fare i conti e di trarre qualche conclusione da un'attività spirituale durata già mezzo secolo.

CONSTATAZIONI, IDEE E CONCLUSIONE

Secondo Mazzini ogni vero uomo di azione non vive che per una sola idea. Nulla di più vero. Dalla lettura di quanto precede in questo libro, asciutto e disadorno ma veritiero racconto di una vita di artista, il lettore avrà già indovinato quale sia stata la leva principale che ha agito su quella attività spirituale.

Ben disse Carrà che « l'arte sta allo spirito dell'artista come Dio sta all'uomo ». Ed infatti la musica fu per me sin dalla prima coscienza, la mia religione e la mia unica ragione di vivere in questo mondo. Ma accanto a questa fede essenziale, mi guidò sempre nel l'azione un'altra altissima idea: quella della patria noi semplicemente intesa come nozione geografica o linguistica ma sopratutto come espressione di bellezza e di pura tradizione d'arte. Ed allora, si può dire che sin dalla mia formazione artistica, non vivessi che per lo scopo di realizzare un'arte non solamente italiana, ma anche europea per la sua posizione nel quadro generale della cultura. Questa idea era già visibile (se pur

confusamente) in lavori come *Italia* oppure nella *Suite* per orchestra op. 13. E non cessa mai un giorno di essere presente in ogni atto artistico sino alle « conclusioni » degli ultimi anni, le quali segnano il definitivo raggiungimento di quelle antiche aspirazioni. Quindici anni dividono *Italia* da *La giara*, che può essere considerata il primo dei lavori di maturità nel quale la invenzione e la tecnica si accordano finalmente in una completa armonia, anche se quello e gli altri lavori seguenti non furono poi che incessanti preludi a nuovi moti della mia arte. Quindici anni sono parecchi. Ma non sono troppi se si considera la somma dei problemi che avevo di fronte a me e che mi toccò risolvere impegnandovi la totalità delle mie energie.

Siccome, d'altra parte, la lotta contro la mia arte in Italia è stata sempre impostata e condotta sulla negazione del suo carattere nazionale e sulla sua pretesa non appartendenza alla tradizione nostra, così non sarà inutile spendere qui qualche pagina, non in una « auto-difesa » della quale oggi meno che mai sento la necessità, ma in una analisi di quei problemi che ebbi a risolvere ed in una illustrazione del come li superai.

Per comprendere la gravità del problema più essenziale che la nostra generazione aveva da affrontare: quello di uscire a tutti i costi dall'atmosfera nella quale eravamo nati e cresciuti, che era quella del melodramma (ciò che significa anche in ultimo luogo, la modesta Italia dei tempi della piccola borghesia e della politica casalinga

del quieto vivere). Il nobile tentativo della generazione precedente la nostra, quella di Martucci e di Sgambati, se aveva indubbiamente contribuito a ridestare da noi la coscienza sinfonica assopita dalla morte di Clementi, poteva tuttavia considerarsi fallito come impulso creativo, troppa essendo stata la fondamentale subordinazione di quei maestri ai modi ed alle forme della grande musica strumentale tedesca. Ed allora la generazione nostra si avviò decisamente per l'unica via possibile: quella di aderire alle avanguardie europee sorte dopo la guerra sulle rovine dell'impressionismo. Avvicinamento in cui si volle riscontrare una nuova forma di asservimento nostro ad estetiche straniere, mentre invece oggi ci appare come quello che era in realtà: il primo reale tentativo dei nostri musicisti per stabilire nuovi rapporti culturali colle altre scuole e raggiungere una mentalità più larga, più consapevole, più « europea » insomma di quella degli ultimi decenni. Parallelamente al processo di assimilazione che fu contenuto in quella nostra adesione all'avanguardismo straniero, si faceva però prepotentemente strada la reazione del sentimento nazionale. Non invano erano passati sul nostro popolo gli anni di guerra. Ed attorno a noi stava divenendo formidabile realtà quel movimento politico e sociale che colla Marcia su Roma fece sua l'Italia che rappresentava il più ardito tentativo di fusione mai veduto fra prassi e pensiero, fra tradizione e rinnovamento della medesima a traverso il fluire della storia. D'altra parte, tramontando l'impressionismo e subentrando a quello un'arte nuovamente lineare e co-

struttiva, si iniziava in Europa un vasto processo di chiarificazione il quale è tuttora in pieno sviluppo, ma che ha già permesso importanti revisioni di valori artistici. si faceva così la pace coll'Ottocento, per lunghi anni tanto aspramente avversato dalla nostra generazione. Alla grande figura di Verdi veniva restituita la sua vera, gigantesca grandezza, ed il *Falstaff* veniva finalmente inteso come il punto di partenza della nuova musica italiana. I grandi nomi di Vivaldi, Scarlatti, Frescobaldi, Monteverdi, Da Venosa, che ai tempi di Martucci ancora erano totalmente ignorati dai musicisti italiani ad esclusivo profitto del Romanticismo tedesco, tornavano adesso a rivivere nell'attualità nazionale. Si determinava insomma un rapido processo evolutivo, a traverso il quale scompariva ogni traccia di assimilazione straniera e si formava celermente una nuova coscienza musicale ed anche uno stile italiano inconfondibile cogli altri europei.

Il carattere polemicamente anti-romantico assunto dalla migliore arte europea del dopoguerra ha recato con sé, come immediata conseguenza, una aspirazione generale verso un nuovo ordine, il quale ebbe tuttavia la sfortuna, almeno in origine, di essere chiamato « neoclassicismo ». L'apparizione di questa tendenza coincise con quella della ripresa — che ad un certo momento dilagò ovunque — di antiche forme pre-romantiche quali *Partite, Toccate, Passacaglie, Ricercari, Concerti grossi* ecc. Oggi che quel periodo polemico è già lontano, è facile lo scorgere quanto vi fosse di artificioso e di

accademico in questa mentalità la quale in troppi casi dava opere che non si innalzavano al di sopra della pura esercitazione oppure imitazione stilistica. Ma, occorre pure riconoscere oggi che quel periodo iniziale non era che il primo aspetto di un vasto travaglio che è oggi in pieno sviluppo, e che tende effettivamente a restaurare nell'arte (non solamente nella musica) il senso della classicità. Questa rinascenza del senso classico, dapprima manifestatasi, come abbiamo detto, sotto forma di una restaurazione talvolta ingenua di certe forme sei- e settecentesche, è attualmente passata in una fase ben diversa. Si vede oggi che, in realtà, quel ritorno a forme preromantiche non era tale che nei titoli dei pezzi, e che queste forme intitolate arcaicamente, erano invece, quando valide, totalmente nuove e diverse da quelle passate. Per noi Italiani, il cosidetto « ritorno » al periodo aureo della nostra musica strumentale altro non era in realtà che la rinuncia alla rigida forma beethoveniana, alle facili seduzioni del poema sinfonico, alla inconsistenza dell'impressionismo, ripristinando in luogo di queste dottrine le antiche discipline strumentali polifoniche nostre, discipline tuttavia che non erano un fine, ma un mezzo per ritrovare con risorse attuali l'antica mirabile e così sciolta e libera « discorsività » della musica. Ed appare oggi evidente che la violenta campagna di opposizione fatta in Italia a questa tendenza tanto da parte di intelligenti quanto da mediocri o scemi, era dovuta al fatto che troppo sovente si criticano gli artisti sulle loro dichiarazioni anziché sui loro lavori. Avviene così

di vedere prendere sul serio affermazioni alquanto stravaganti come quella di Strawinski che un bel giorno si paragona ad un notaio, di Honegger che si autodefinisce un onesto operaio oppure di Casella che rivendica per sé la qualifica di artigiano. Se invece di accordare a queste dichiarazioni, tutte dettate da necessità polemiche e momentanee, maggior peso di quanto non si meritavano, i vari critici (intelligenti o meno) si fossero invece limitati ad esercitare la loro attività critica sul reale valore delle musiche di quei compositori, si sarebbe allora veduto quanto vi era di caduco in quelle parole e si sarebbe constatato che la restaurazione dei valori classici era qualcosa di ben più profondo di quanto non si voleva dapprima credere e che non si poteva in nessun caso abbassare a puro capriccio di moda.

Oggi la battaglia sorta attorno alla legittimità di questa rinascenza del classicismo ed alla necessità più o meno di rimanere aggrappati al Romanticismo (come lo preconizzava il famoso « manifesto » del 1932) si può dire tramontata, almeno come argomento di discussione leale ed attuale. Si è ormai rifatta la convinzione (nei migliori di noi almeno) che l'idea della vera classicità non possa essere che la rinascita di un equilibrio superiore nella creazione, una rinascita ad un tempo classica e romantica per la sua pienezza e serenità di forma e come idea soggettiva di una attualità nutrita di tradizione. Nozione poi che corrisponde precisamente al momento politico, il quale persegue sul suo piano analoghi obbiettivi.

Non è tuttavia attorno al problema del classicismo (con o senza « neo ») che si è accesa la maggior battaglia in questi ultimissimi anni, ma bensì, come ho già detto, sulla questione del carattere nazionale dell'arte. Questione che è profondamente attuale, ma che è molto complessa e che si deve o trascurare totalmente (ciò che sarebbe il meglio), oppure trattare con profonda conoscenza, cosa che purtroppo manca quasi totalmente quando questo argomento entra in campo nella critica quotidiana.

Il dovere per l'opera d'arte di aver — oltre ai suoi valori puramente estetici — anche un cosidetto « carattere nazionale » era cosa ignota agli artisti prima dell'Ottocento. Nessun creatore né dell'Antichità, né del Medio-evo, né del Rinascimento e nemmeno del Sei- o del Settecento si è mai curato di questo problema. Regnava nell'arte la generale convinzione che essa — come tutte le maggiori attività dello spirito umano — non avesse frontiere né tanto meno si poteva prevedere che un giorno avrebbe persino conosciuto barriere daziarie. Basti il ricordare il caso di un G. S. Bach, Maestro il quale prima di essere universale, fu sopratutto formidabilmente tedesco, ma che passò anni della sua vita a copiare, trascrivere e studiare musiche francesi ed italiane (prime fra queste le creazioni di Vivaldi) per assimilarsi certe qualità che invidiava. Luminoso esempio del come possa un vero creatore trasformare in anelito proprio, in intima disciplina, in nuova sostanza d'arte espressioni tolte da altre arti, senza nulla perdere della

propria tempra nativa, anzi rendendola più ricca e robusta con quelle assimilazioni. Giova poi ricordare che fino all'Ottocento, non esistevano in Europa che due grandi scuole musicali: la tedesca e l'italiana. Sarebbe troppo lungo il ricordare qui quali e quante siano state le influenze reciproche delle due grandi civiltà musicali, influenze che presero persino, nella miracolosa personalità di Mozart, la forma di una vera e propria fusione di linguaggi e di forme. È con Weber che appare per la prima volta nell'arte dei suoni una volontà cosciente di nazionalismo. A traverso poi lo scorso secolo, parallelamente al sorgere del nazionalismo politico, che fu movimento e dottrina di tutta l'Europa nello stesso tempo che movimento e dottrina di ogni singola nazione, venne formandosi anche quello artistico. Sorsero così successivamente le nuove scuole russa, francese, spagnuola, norvegese, ungherese, inglese, ed infine nordamericana. Scuole tutte animate da una chiara volontà d'indipendenza artistica, anche se questa in non pochi casi non andasse oltre la ingenua elaborazione di melodie popolari. Il nazionalismo artistico è dunque un movimento di cui si può discutere l'utilità in sede puramente artistica, ma del quale non è possibile contestare la stretta aderenza al vasto movimento politico e dottrinale che ha guidato l'Europa dapprima e più tardi il mondo intero dall' 800 sino a tutt'oggi.

Passando però all'applicazione pratica di questo concetto all'arte, non si può negare che la definizione critica del puro carattere nazionale di una singola opera

d'arte e la sua valutazione, presentano non solamente le maggiori difficoltà, ma aprono altresì le porte alla polemica, e sopratutto ad una forma di polemica nella quale l'arte entra per una minima parte. Taluni intendono il carattere nazionale nel senso folkloristico, vale a dire credono che adoperando il compositore temi tolti dalla voce del popolo o dalle raccolte regionali, basti questo espediente a far opera nazionale. Avendo io fatto qualche esperienza del genere, tanto la lontana *Italia* (1909) quanto la più recente *Giara* (1924), ritengo di aver il diritto di dire che considero quelle esperienze come sorpassate da un pezzo, e che i lavori dell'ultimo mio decennio, privi di qualsiasi citazione folkloristica, mi sembrano nondimeno rappresentare un considerevole approfondimento nel senso « nazionalistico » su quelli ora citati. Del resto, il ricorso al folklore come elemento di carattere nazionale è ormai abbandonato da tutti i principali creatori europei, e soli rimangono attaccati a quell'espediente i compositori di mentalità provinciale e di scarsa cultura artistica.

Vi è poi un carattere nazionale infinitamente più importante, ma anche molto più arduo da definirsi; è quello ad es. di un Schumann oppure di un Debussy. Qui ci troviamo di fronte ad un'arte i cui legami colla razza e colla tradizione risultano da una quantità incalcolabile di precedenti esperienze, travagli, lotte, conquiste, realizzazioni, momenti vari tutti ed espressioni di un'anima unica e primigenia che è poi quella del popolo. Somma di valori spirituali che si chiama comu-

nemente tradizione, monumento alla base del quale sta è vero l'*humus* popolare, ma che finalmente viene innalzato a suprema realtà artistica dall'azione del genio.

Della difficoltà di distinguere il carattere nazionale quando si tratti di espressioni di arte che sembrano contraddire, per la loro novità, i concetti di tradizione più generalmente diffusi, è eloquente riprova la storia. Nemmeno Verdi né Rossini seppero sfuggire ai loro tempi dall'accusa di essere asserviti allo straniero (1). Occorre anche aggiungere che è una *forma mentis* particolare al nostro paese, quella di temere periodicamente che lo spirito nazionale venga inquinato da influenze straniere, *forma mentis* che risuscita ad ogni generazione quelle campagne di stampa che sono pure espressioni della mentalità piccola-borghese e provinciale di coloro che, per timore di essere condotti « troppo in là », ricorrono al comodo sistema di accusare gli artisti di essersi « venduti » allo straniero. Ma, prescindendo da

---

(1) Per dimostrare che non solamente scrivevano sciocchezze del genere gli Incagliati dell'epoca, ma persino spiriti superiori, valgano le due seguenti citazioni:

« Dopo Tancredi, Rossini è divenuto sempre più astruso, sacrificando tutto all'imitazione dei Tedeschi. Invece di offrire al pubblico grazie e piaceri, ha intrapreso di incutergli spavento ». (Stendhal, « Rossini »).

« Verdi non è più italiano. Fa del Wagner. Non ha più i suoi noti difetti. Ma non ha nemmeno più una sola delle sue qualità. La battaglia è perduta per lui e l'opera è ormai entrata in agonia, una agonia che dovrà solamente all'Esposizione Universale se si prolungherà oltre il normale ». (Georges Bizet, sul *Don Carlos* a Parigi, in una lettera scritta l'11 marzo 1867 a Lacombe).

questa suscettibilità particolare alla nostra nazione, vediamo nondimeno che in ogni paese gli artisti « storici » (quelli che soli contano cioè) furono regolarmente accusati di uscire dalla tradizione. Basti il ricordare nell'ultimo trentennio i nomi di Debussy, di Ravel, di de Falla e di Szymanowski. Nel caso specifico dell'Italia, non vi è da meravigliarsi se le ultime espressioni dell'arte nostra vengono a loro volta definite come estranee alla tradizione. Da una parte, una tradizione nazionale eccezionalmente varia che comprende tanto Frescobaldi, Monteverdi, Da Venosa, Vivaldi, Clementi e Verdi quanto D. Scarlatti, Pergolesi, Cimarosa, Rossini oppure Donizetti. D'altra parte, il fatto che unica musica italiana sia stata durante lo scorso secolo il melodramma — unito all'enorme favore incontrato da questo teatro presso il pubblico del mondo intero — ha contribuito alla formazione di una mentalità propensa a identificare la tradizione italiana con quella sola forma d'arte ed a non sospettar nemmeno lontanamente che ben diverse e più remote possano essere le origini della nostra musica. Aggiungendo a tutto questo il fatto che il melodramma ottocentesco costituisce, per la sua natura stessa fatta essenzialmente di slancio immediato e spontaneo ma anche fondamentalmente « paesano » (nel senso della sua scarsa partecipazione alla grande evoluzione europea musicale ottocentesca), un comodo appiglio per tutti coloro che vorrebbero vedere l'arte messa a portata delle loro modeste possibilità di artisti mancati e provinciali. Avviene perciò che la polemica quotidiana e spicciola,

non riuscendo per incapacità di questi oppositori ad elevarsi verso la pura critica, si trasforma in un noioso ritornello di opposizione pasato invariabilmente sulla pretesa mancanza di carattere nazionale di certe arte.

Io ritengo oggi che il problema della cosidetta « pregiudiziale » del carattere nazionale nell'opera d'arte, debba ormai considerarsi come superato. È un aspetto dell'arte che ha potuto, parecchi anni fa, imporsi come problema alla nostra generazione che ereditava dai predecessori una situazione assai difficile. Ma nessuno di noi si cura oggi di essere « nazionale » quando scrive musica. E nemmeno se ne preoccupano quei musicisti più giovani di noi, che sono stati formati dal nostro esempio e dal nostro lavoro. Il clima dell'Italia attuale non è quello dei tempi che furono, e che non ritorneranno più.

Non si deve dimenticare che è assai più importante essere un artista storico (vale a dire uno di quei pochi *che fanno la storia*) invece che nazionale. « *Le buste survit à la cité* », disse non so più quale filosofo. Ed infatti vediamo che delle antiche civiltà non ci rimane che l'arte, mentre è scomparsa ogni traccia della loro scienza e persino della loro potenza materiale.

Dopo aver lottato per tanti anni in me stesso e contro tante difficoltà per raggiungere quello stile « nostro » che fu sin dall'adolescenza lo scopo della mia vita di artista, può apparire singolare che io annetta oggi così poco valore a ciò che rappresentò per me un problema tanto grave. Ma è normale che la soluzione di

un simile problema rechi con sé una grande serenità, una profonda quietudine. Altri problemi si affacciano oggi al mio spirito, ma, presupponendo tutti il superamento di quell'altro, ne hanno determinato nella mia mente l'affievolimento e l'oblìo.

Due parole ancora in materia di nazionalismo musicale. Si è fatto un gran parlare negli ultimi tempi di un preteso stile « internazionale » secondo il quale la musica cosidetta moderna sarebbe una specie di *esperanto* ovunque identico. In parte, questa opinione deriva del fatto che quando non si capiscono, tutte le musiche « moderne » si assomigliano, proprio, come sembrano uguali le lingue cinese e giapponese a colui che non le parla. Ammettiamo tuttavia che vi sia qualche verità in questa affermazione. Ma è molto facile rispondere che si tratta in tal caso di arte mediocre e brutta, e che effettivamente esiste una internazionale della mediocrità. Ma questa esiste non solamente nel campo dei modernisti, ma anche — e non meno deplorevolmente — presso i nemici della modernità, i quali scrivono in tutto il mondo la stessa musica. In materia, possono i reazionari di ogni tipo tendere la mano agli estremisti della « S. I. M. C. »: sono tutti in realtà la medesima internazionale: quella appunto della mediocrità universale.

Dal '70 in poi, l'Italia non ha avuto che correnti artistiche ristrette. Troppa è ancora da noi l'indifferenza (che tende nuovamente ad aggravarsi) per quello che

avviene altrove, indifferenza che viene pericolosamente confusa come amore alla tradizione. Il futurismo, la *Voce*, *Lacerba*, *Valori plastici*, la « C. D. N. M. »: sono questi i tentativi maggiori dell'ultimo quarto di secolo per sprovincializzare la nostra arte. Occorre più che mai vigilare sulla campagna che è oggi in pieno sviluppo e che vorrebbe — contrariamente all'azione svolta sul piano politico — ricondurre l'arte nazionale ai tempi del « piede di casa » e del « vivere quietamente ».

La parola « europeismo » è di recente coniazione, ma è già entrata nell'uso corrente della polemica, tentando taluna gente di creare un equivoco fra questa parole e l'internazionalismo « *standard* » che è una cosa alquanto diversa. Questa volta ancora, la migliore intelligenza nazionale si trova di fronte la mediocrità che enta di isolare il pensiero italiano e di creare un'atmo- era di diffidenza e di disprezzo verso la cultura stra- era, instaurando per lo spirito una « autarchia » si- ile a quella delle materie prime. Mentre invece è oggi il momento di aprire i confini e di assumere finalmente il nostro posto di creazione e di tendenza entro il grande travaglio della cultura europea. È evidente dunque come la confusione che si vorrebbe fare fra europeismo ed internazionalismo sia un nuovo tentativo interessato di limitare il nostro pensiero italiano e di chiudere le porte alla migliore parte della cultura straniera.

Nella divergenza fra « europei » e « provinciali » sta oggi tutto il dramma della nostra musica (per non

dire dell'intera arte italiana). Mentre i secondi, basandosi sull'eterno umano pregiudizio che attribuisce a questa o a quell'altra epoca passata tutte le perfezioni e pensa melanconicamente che quell'epoca non si rivedrà mai più, non concepiscono alla musica italiana altro volto né altri costumi che quelli ottocenteschi negandole a priori ogni altro orientamento — i primi (assai minori per numero) considerano invece che sia ormai necessario il rendere la musica nostra, pur senza nulla rinnegare della nostra tradizione (anzi, semmai, raccogliendo in questa esperienze delle quali l'Ottocento non volle mai sapere), parte viva ed integrante del vasto movimento spirituale che si identifica — (non sempre in senso benevolo, come abbiamo poc'anzi constatato) colla parola « europeismo », la quale significa quella vasta universale aspirazione che guida oggi l'intera arte verso un nuovo ordine, verso nuove discipline, verso una nuova coscienza morale e sociale che già comincia a manifestarsi come una probabile rinascenza del classicismo. Movimento spirituale al quale gl'Italiani sono oggi chiamati a partecipare non solamente per mille ragioni storiche e culturali, ma anche per il carattere fondamentale della loro rivoluzione politica, la quale — a meno che non la si voglia ridurre ad una « rivoluzione di casa » — deve anche recare con sé la presenza di un'arte che non sia meno « moderna » di detta rivoluzione politica e che ponga decisamente l'Italia al primo posto sul piano dell'avanguardia europea.

Si osserva quotidianamente che l'epoca delle grandi

audacie artistiche appare tramontata. Cubismo, espressionismo, dodecafonia, deformismo, post-impressionismo ed *ad similae* sono passati allo stato di ricordi storici. Si parla correntemente di un « ritorno alla normalità » che si verificherebbe oggi nell'arte. È questa pure una parola assai insidiosa, perché può far molto comodo a coloro che sono abilissimi nell'inserire in ogni momento dell'attualità i loro interessi personali. A costoro bisogna rispondere che la lotta per la continuità evolutiva dell'arte non cessa oggi, come non cessò mai nè cesserà più tardi. D'altra parte però, il medesimo vocabolo « pacifista » corrisponde indubbiamente ad una verità che si fa ogni giorno maggiormente palese: quella che, dopo aver attraversato un periodo di vasto travaglio tecnico, l'arte (ed in particolare modo la musica) si trovi oggi a disporre di un linguaggio favolosamente ricco, così ricco come mai non ne conobbe nessuna epoca, e che sia ormai giunto il momento di usare questo linguaggio come mezzo espressivo di una nuova *umanità* dell'arte. Troppi sono stati nell'ultimo trentennio gli esperimenti di ogni genere, esperimenti che hanno infinitamente arricchito le possibilità sonore dell'arte in genere, ma che hanno anche distanziato il pubblico e creato fra quello e l'artista una mancanza di contatto che occorre adesso colmare al più presto. E questa smarrita comprensione delle masse non potrà essere ritrovata che il giorno ove l'arte europea saprà ridivenire altissima espressione di umanità, e raggiungere nuovamente — a traverso l'espressione del proprio tempo — quei valori eterni ed immutabili che

sono comuni a tutte le epoche e la cui continuità rappresenta la storia stessa dell'arte.

L'epoca che stiamo attraversando è torbida e confusa e piena di insidie contro l'intelligenza pura. Può anche darsi che domani le circostanze vadano sempre maggiormente aggravandosi, e che allora non rimanga ai pochi veri artisti superstiti che rinunciare alla comprensione degli altri uomini racchiudendosi in una bella « torre d'avorio », in attesa di una risurrezione dello spirito. Aggiungo però che non credo alla possibilità di una simile catastrofe del pensiero. L'arte è — come disse così eloquentemente Croce — l'unica eterna e concreta *realtà* che possieda l'uomo (la scienza non essendo che un succedersi di ipotesi superantesi a vicenda). E non credo che l'uomo possa vivere senza quella realtà. Una umanità senz'arte sarebbe destinata a perire rapidamente. Perciò conservo intatta la mia fede nel superamento di questa epoca, alla quale del resto fanno riscontro tante altre epoche di oscuramento, di incertezza e di crisi che troviamo nella storia di tutti i tempi.

Questa mia cieca fede nell'arte fu in ogni istante la mia vera religione. La musica ha sempre costituito la mia sola ragione di esistere e fu ognora la causa determinante di ogni mia azione. Non ho mai conosciuto neppure per un attimo l'angoscia di chiedermi « perché fossi al mondo », ma mi sono sempre considerato come un combattente al quale una potenza superiore aveva af-

fidato un avamposto e che doveva adempiere al suo dovere senza perdere un minuto con inutili dubbi oppure superflue interrogazioni.

Ho cercato sempre di *far bene,* cosa che troppi uomini purtroppo evitano, girando al largo. Il rispetto al lavoro qualunque esso sia, arte oppure umile lavoro manuale (rispetto che ho ereditato da mia madre la quale ne era un mirabile esempio vivente) fu sempre per me altissima regola di vita, alla quale credo di non aver trasgredito un giorno solo.

Uno dei rimproveri che mi vengono più comunemente rivolti, è quello della mia pretesa immodestia. Ed è vero che talvolta la ostinata inimicizia di troppi critici miei conterranei mi ha costretto a tributarmi da me certe lodi che non riuscivo a strappare alla parsimonia di quei signori. Come pure è vero che, se mi sento piccolissimo di fronte a Verdi oppure a Bach, mi trovo per contro molto grande quando mi paragono a taluni miei mediocrissimi nemici. Ma aggiungo subito che, anche se ho potuto non di rado apparire immodesto e persino presuntuoso, non mi ha però mai mancato una virtù che considero infinitamente più importante: *quella della totale umiltà di fronte alla musica.* Umiltà che invece di venire attenuata dal mio continuo travaglio di perfezionamento, cresce ogni giorno nella mia coscienza di artista, e costituisce probabilmente il segreto della mia attuale posizione morale e della mia totale indiffe-

renza alle manifestazioni dell'invidia che non disarma fino all'ultimo.

Se ho costantemente attirato su di me l'antipatia ed anche non di rado l'odio della mediocrità connazionale, non mi è però mai mancata la stima dai maggiori musicisti stranieri, e neppure (mi sia concesso ancora una volta di essere immodesto) la loro ammirazione. Confesso di tenere assai al suffragio degli stranieri, suffragio il quale corrisponde alquanto nel mio pensiero al consenso anticipato dei posteri.

Sono stato per lunghissimi anni impopolare nella mia patria, ed è solamente da poco tempo che questa ostilità tende ad attenuarsi ed a lasciare posto ad una più serena valutazione della mia arte e della mia azione, ad una indagine critica la quale finalmente riesca a liberare la mia figura artistica da troppi pregiudizi e da troppi equivoci. Riconosco d'altronde senza difficoltà che la mia natura così recisamente nemica verso l'arte-sfogo, l'arte autobiografica, l'arte impura insomma, non era certo indicata per facilitarmi la via in un paese dove l'arte così detta passionale (veduta a traverso l'eredità veristica) costituisce precisamente il modello favorito alle folle. Va poi ricordata ancora la mia tardività di compositore, essendo i miei lavori maggiori e veramente definitivi stati scritti solamente dopo la quarantina, ciò che è un caso abbastanza eccezionale. Sono queste le ra-

gioni principali che valgono a spiegare come quella ostilità abbia tardato tanto a disarmare nei miei riguardi.

Uno degli equivoci più tenaci che si siano creati sulla mia persona, è quello della polemica. Vi sono individui che nascono segnati da una sorta di fatalità, la quale fa sì che ogni loro parola, ogni loro gesto, anche i più innocui e normali, vengono interpretati in senso polemico. Precisamente come accadde a me e come accade tuttora, non potendo io dire pubblicamente due parole di buon senso senza che queste vengano interpretate come una diana di guerra.

Ho un vivissimo amore per i giovani. Vivo in mezzo a loro, e mi pare così di essere rimasto giovane come essi. Questo risponde ad una mia naturale inclinazione, e probabilmente anche risulta da una capacità di rinnovamento e da una vitalità che sono lieto di possedere. Purtroppo questa simpatia per la gioventù non è frequente negli artisti anziani, e molte volte ho dovuto constatare che i miei coetanei erano ben diversi da me quando si trattava in certe circostanze di consigliare oppure di aiutare qualche giovane, soprattutto se questo manifestava un ingegno eccezionale. Mentalità certo deplorevole, perché, se è alto obbligo per ogni artista « arrivato » di porgere la mano a coloro che cominciano a loro volta la loro dura fatica spirituale, è poi una politica ben poco antiveggente quella di cercare di ostacolarne il cammino, per paura che essi abbiano a « superare li loro maestri ».

Ho incontrato nella mia vita molto più esseri buoni che cattivi. Ed anche fra i miei peggiori nemici, pochi erano quelli veramente malvagi (come anche pochi erano quelli intelligenti). Ma a nessun nemico serbo rancore, perché voglio credere che furono sinceri nel combattermi. E preferisco infinitamente un nemico di buona fede ad uno di quei pseudo-amici che sono il risultato inevitabile della notorietà e della posizione.

Non considero che questa mia vita offra nulla di straordinario. È la vita di un uomo il quale ha dato tutto se stesso all'arte ed alla patria. È tuttavia una vita completa nel senso che nulla le ha mancato: spiritualità, lavoro, amore, paternità, e persino una invidiabile saldezza fisica. È anche una vita utilizzata al massimo, perché non credo che avrei potuto fare di più ed avvicinandomi alla sera della mia esistenza sento di potermi presentare davanti a Dio colla coscienza tranquilla, certo di aver fatto il mio dovere di artista e di italiano. Ma, ripeto, è la vita molto semplice di un lavoratore dell'intelligenza la quale si riassume tutta in una idea sola: quella di avvicinare quanto maggiormente possibile la perfezione, identificando però sempre questa perfezione colla bellezza latina e mediterranea della maggiore arte nostra.

Disse mia madre morendo che, se aveva peccato, era stato per aver troppo amato. Può darsi che io pure abbia a mia volta a ripetere le medesime parole quando chiu-

derò per sempre gli occhi. Gli unici torti infatti che mi senta verso certi nemici, sono la conseguenza dell'infinito amore che ebbi sempre per la mia arte e per l'Italia, sentimento la cui intensità mi rese non di rado intransigente verso coloro che mi parevano ostacolare una forma di bellezza ed un concetto della patria inscindibili da quell'amore.

Qui termina per davvero il racconto della mia esistenza di uomo e di artista. Non so se Iddio mi concederà ancora di servire utilmente la mia arte e la mia patria. Gli sia però lode per avermi donato una vita che fu dura ma anche bellissima e consentendomi di raggiungere per essa, a traverso una quotidiana dimestichezza colle più alte attività dello spirito, la serenità suprema dell'uomo che ha bene speso la sua « giornata terrena ».

(Berlino-Dahlem, il dì 10 novembre 1938-XVII).

APPENDICE

Credo di fare cosa utile pubblicando qui la lista completa e catalogata per numero d'opera della mia produzione di compositore a tutt'oggi, lista la quale corregge e integra quella pubblicata pochi anni addietro dal mio discepolo Louis Cortese nel suo ottimo volumetto a me consacrato.

Opus. 1. *Pavana* (pianoforte), ed. Enoch., Parigi.
» 2. *Cinque liriche* (voce e pianoforte), ed. Mathot, Parigi.
» 3. *Variations sur une chaconne* (pianoforte), ed. Mathot.
» 4. *Barcarola e scherzo* (flauto e pianoforte), ed. Mathot.
» 5. *Prima sinfonia* (orchestra), ed. Mathot.
» 6. *Toccata* (pianoforte), ed. Ricordi, Milano.
» 7. *La cloche fêlée* (voce e pianoforte), ed. Mathot.
» 8. *Sonata* (pianoforte e violoncello), ed. Mathot.
» 9. *Soleils couchants; Soir païen; En ramant.* Tre liriche (voce e pianoforte).
» 10. *Sarabande* (pianoforte o arpa cromatica), ed. Mathot.
» 11. *Italia* (orchestra), Universal-Edition, Vienna.
» 12. *Seconda sinfonia* (orchestra). Inedita.
» 13. *Suite* in do maggiore (orchestra), Universal-Edition.
» 14. *Berceuse triste* (pianoforte), ed. Mathot.
» 15. *Barcarola* (pianoforte), ed. Ricordi.
» 16. *Sonnet* (voce e pianoforte), ed. Mathot.
» 17. *A' la manière de....* (prima serie) (pianoforte), ed. Mathot.
» 18. *Il convento veneziano* (balletto) (orchestra), ed. Ricordi.
» 19. *Il convento veneziano* (suite) (orchestra) ed. Ricordi.
» 20. *Notte di maggio* (voce ed orchestra), ed. Ricordi.
» 21. *Due canti* (voce e pianoforte), ed. Ricordi.
» 22. *Deux chansons anciennes* (voce e pianoforte), ed. Mathot.
» 23. *Siciliana e burlesca* (flauto e pianoforte), ed. Evette et Schaeffer.

Opus. 23 bis. *Siciliana e burlesca* (flauto e pianoforte) ed. Evette et Schaeffer, Parigi.
» 24. *Nove pezzi* (pianoforte), ed. Ricordi.
» 25. *Pagine di guerra* (pianoforte a quattro mani), ed. Ricordi e J. W. Chester, Londra.
» 25 bis. *Pagine di guerra* (orchestra), ed. J. W. Chester.
» 26. *L'adieu à la vie* (canto e pianoforte), ed J. W. Chester.
» 26 bis. *L'adieu à la vie* (voce e 16 strumenti), ed. J. W. Chester.
» 27. *Pupazzetti* (pianoforte a 4 mani), ed. Ricordi e J. W. Chester).
» 27 bis. *Pupazzetti* (orchestra), ed. J. W. Chester.
» 27 ter. *Pupazzetti* (9 strumenti), ed. J. W. Chester.
» 28. *Sonatina* (pianoforte), ed Ricordi.
» 29. *Elegia eroica* (orchestra), Universal-Edition.
» 30. *A notte alta* (pianoforte), ed. Ricordi.
» 30 bis. *A notte alta* (versione per pianoforte ed orchestra), ed. Ricordi.
» 31. *Deux contrastes* (pianoforte), ed. J. W. Chester.
» 32. *Inezie* (pianoforte), ed. J. W. Chester.
» 33. *Prélude, Valse et Ragtime* (autopiano), Rullo Aeolian Cy, Londra.
Edition.
» 34. *Cinque pezzi* (due violini, viola e violoncello), Universal-Edition.
» 35. *Undici pezzi infantili* (pianoforte). Universal-Edition.
» 36. *Tre canzoni trecentesche* (voce e pianoforte), ed. Ricordi.
» 37. *La sera fiesolana* (voce e pianoforte), ed. Ricordi.
» 38. *Quattro favole romanesche* (voce e pianoforte), ed. Ricordi.
» 39. *Due liriche* (voce e pianoforte), ed. Ricordi.
» 40. *Concerto* (due violini, viola e violoncello), Universal-Edition.
» 40-bis. *Concerto* (trascrizione per orchestra di archi), Universal-Edition.
» 41. *La giara* (commedia coreografica in un atto), Universal-Edition.
» 41 bis. *La giara* (suite sinfonica), Universal-Edition.
» 42. *Partita* (pianoforte ed orchestra), Universal-Edition.
» 43. *Concerto romano* (organo ed orchestra), Universal-Edition.

Opus. 44. *Scarlattiana* (pianoforte ed orchestra), Universal-Edition.
» 45. *Seconda sonata* (pianoforte e violoncello), Universal-Edition.
» 46. *Serenata* (5 strumenti), Universal-Edition.
» 46 bis. *Serenata* (trascrizione per orchestra), Universal-Edition.
» 47. *Due canzoni italiane* (pianoforte), Oxford-University Pres, Londra.
» 48. *Concerto in la minore* (violino ed orchestra), Universal-Edition.
» 49. *Marcia rustica* (orchestra, scritta in occasione delle nozze di S. A. R. la Principessa di Piemonte), Inedita.
» 50. *La donna serpente* (opera-fiaba in 3 atti ed un prologo), ed. Ricordi.
» 50 bis. *La donna serpente* (frammenti sinfonici, prima serie), ed. Ricordi.
» 50 ter. *La donna serpente* (frammenti sinfonici, seconda serie), ed. Ricordi.
» 51. *La favola di Orfeo* (opera da camera in un atto), ed. Carisch, Milano.
» 52. *Due ricercari sul nome B. A. C. H.* (pianoforte), ed. Ricordi.
» 53. *Sinfonia* (pianoforte, violoncello, clarinetto e tromba), ed. Carisch.
» 54. *Notturno e tarantella* (violoncello ed orchestra), ed. Ricordi.
» 55. *Introduzione, aria e toccata* (orchestra), ed. Ricordi.
» 56. *Concerto* (pianoforte, violino, violoncello ed orchestra), ed. Ricordi.
» 57. *Introduzione, corale e marcia* (orchestra di fiati), Universal-Edition.
» 58. *Concerto* (violoncello ed orchestra), ed. Ricordi.
» 59. *Sinfonia, arioso e toccata* (pianoforte), ed. Carisch.
» 60. *Il deserto tentato* (mistero in un atto), ed. Ricordi.
» 61. *Concerto* (orchestra), ed. Ricordi.
» 62. *Sonata a tre* (pianoforte, violino e violoncello), ed. Ricordi.

INDICE

Avvertenza al lettore . . . . . *pag.* 7

Torino e il suo ambiente musicale alla fine dell'Ottocento . . . . . » 9

Gli ascendenti . . . . . » 17

PARTE PRIMA. – Torino (1833-1896) . . . » 27

PARTE SECONDA. – Parigi (1896-1915) . . » 57

PARTE TERZA. – Roma (1915) . . . . . » 175

Constatazioni, idee e conclusione . . . . » 297

Appendice . . . . . » 319

Istituto Musicale Pareggiato "L. Boccherini"
BIBLIOTECA
LUCCA